الثقافة السينمائية في الوطن العربي

سمير فريد

كثيرا ما يحدث الخلط بين تعليم السينما واعداد السينمائيين ، وتعليم واعداد الهواة ، بين تثقيف الجمهور الواسع بالسينما . وبادىء ذى بدء فان المقصود بالثقافة السينمائية في هذا البحث هو تثقيف الجمهور الواسع . اى الوسائل التي تتوجه الى هذا الجمهور ، والذي يمكن ان تشمل السينمائيين والهواة ، ويمكن الا تشملهما .

ووسائل الثقافة السينمائية هي :

اولا : أرشيف الفليم
ثانيا : نوادى السينما
ثالثا : جمعيات الهواة
رابعا : التأليف والترجمة والنشر
خامسا : المهرجانات الوطنية والدولية

والواقع ان لهذه الوسائل اهدافا اخرى الى جانب الثقافة السينمائية ، فأرشيف الفيلم لا يهدف الى عرض الافلام فقط ، وانما الى حفظ الافلام أيضا ، ونوادى السينما لا تهدف الى عرض الافلام ومناقشتها فقط ، وانما الى نشر المطبوعات التي تساهم في بلورة النقد السينمائي ايضا ، ونفس الامر بالنسبة للتأليف والترجمة ، وبالنسبة للمهرجانات القومية والدولية . وجمعيات الهواة لا تهدف الى عرض الافلام ودراستها فقط ، وانما الى انتاج افلام الهواة أيضا ، والمهرجانات القومية والدولية لا تهدف الى عرض الافلام المختارة فقط ، وانما الى تسويقها وتوزيعها ايضا . غير أننا سنتناول هذه الوسائل في هذا البحث من حيث هي وسائل لنشر الثقافة السينمائية فقط ، وفي حدود الوطن العربي .

اولا : أرشيف الفيلم

اذا كانت دار الكتب هي ذاكرة البلاد المكتوبة ، فان دار السينما هي ذاكرتها المصورة ، سواء كانت الصورة صامته أم ناطقه(١) .

وقد فقد العالم الكثير من ذاكرته المصورة الى الابد ، وخاصة من الافلام الصامته نتيجة الاهمال من ناحية ، والخصائص المعملية المتهافتة للافلام الصامتة من ناحية أخرى(٢) ، وما حدث في العالم كله حدث في الوطن العربي أيضا . فلم يبق شيء من الشرائط التي صورت العقد الاول من القرن سواء التسجيلية او الروائية واندثرت بذلك الصور المتحركة للاماكن ، ولاشهر ممثلي المسرح في مصر وغيرها من البلاد العربية. اما افلام العشرينيات فقد عثر عام ١٩٦٥ على اول فيلم

عربي روائي طويل وهو الفيلم التونسي « عين الغزال » الذي أخرجه شمامه شكلي عام ١٩٢٤ ، وتولى أرشيف الفيلم الفرنسي ترميمه وحفظه . ولم تبذل في مصر اية جهود للعثور على افلام هذه الحقبة ، ومن بينها اول فيلم اخرجه عربي ، وهو الفيلم القصير « الباشكاتب » الذي أخرجه محمد بيومى عام ١٩٢٣ ولقطات تصور عودة سعد زغلول من المنفى .

ومع بداية الوعي باهمية حفظ الافلام بدات حركة انشاء الاراشيف في العالم ويرجع الفضل في هذه الحركة الى الفرنسي هنرى لانجلوا الذي بدأ في جمع الافلام القديمة من أسواق الخرده في باريس عام ١٩٣٠ ، وأسس أرشيف الفيلم الفرنسي عام ١٩٣٦ ، وهو اول أراشيف العالم . وقد مرت هذه الحركة بعدة مراحل قبل ان يتبلور مفهوم ارشيف الفيلم على نحو علمى ، فمن البداية كان الشائع ان مهمة الارشيف هي حفظ « روائع » السينما فقط ، وفي مرحلة تالية كان الشائع ان مهمته هي « حفظ » الافلام دون عرضها ، ولكن سرعان ما تبلور المفهوم الصحيح لارشيف كمعادل لدار الكتب تماما ، وخاصة بعد انشاء الاتحاد الدولي لاراشيف الافلام بعد الحرب العالمية الثانية(٢) .

وكما يعتبر انشاء دار الكتب في اى من دول العالم بداية جديدة للحركة الادبية فيها حيث تأخذ طابعا ديمقراطيا واضحا بتوفير الكتاب لكل من يريد بالمجان، كذلك يعتبر ارشيف الفيلم بداية جديدة للحركة السينمائية توفر لكل الناس مشاهدة كل الافلام ولو بمقابل رمزى نتيجة التكاليف المرتفعة نسبيا لنسخ الافلام ، ومن المعروف أن حركة تجديد السينما الفرنسية في اواخر الخمسينات المسماة « الموجة الجديدة » بدات من خلال ارشيف الفليم الفرنسي ويعتبر هنرى لانجلوا « الاب الروحي » للعديد من كبار السينمائيين في العالم .

وبفضل معاونة لانجلوا تأسس ارشيف الفيلم في الجزائر عام ١٩٦٥ ، وهو اول ارشيف عربي . وتأسست بعد ذلك اراشيف الافلام في المغرب (١٩٦٦)، ومصر (١٩٦٨) وتونس (١٩٧٣) والعراق (١٩٧٤) بمفاهيم ونظم متباينة اقربها الى المفهوم الصحيح والنظام الصحيح ، مفهوم ونظام ارشيف الفيلم في الجزائر ، فهو الارشيف العربي الوحيد الذي يقيم عروضا مفتوحة لكل الناس . وهو الارشيف العربي الوحيد ايضا الذي يمتلك فروعا في خمس مدن جزائرية . ومن هنا يحقق هذا الارشيف هدفه كاحد وسائل الثقافة السينمائية .

ومسؤولية الدولة بالنسبة لارشيف الافلام مسئولية مباشرة ، وبدون الدولة لا يمكن لاي ارشيف ان يحقق ايا من اهدافه . ففضلا عن ضرورة وجود مبنى خاص تتوفر فيه الصفات العلمية الواجب اتباعها في حفظ الافلام ، فان قرار الدولة بضرورة تسليم نسخة من كل فيلم الى الارشيف هو الوسيلة الوحيدة التي تمكن هذا الارشيف او ذاك من امتلاك كل افلام البلد الذي يوجد فيه ، وهي مهمته الاولى بالطبع . وتأتي بعد ذلك مهمة امتلاك افلام البلاد الاخرى بالشراء او التبادل ومن الضروري ونحن نتحدث عن مسئولية الدولة في هذا الصدد التأكيد على الحق الاخلاقي والدستوري لكل ارشيف في امتلاك كل الافلام ، بما في ذلك الافلام الممنوعة الوطنية والاجنبية ، ايا كانت اسباب المنع ، وأيا كانت العلاقات بين الدول(٤) .

ثانيا : نوادي السينما

نوادي السينما هي المؤسسات الوحيدة التي تختص بالثقافة السينمائية . وقد بدات حركة نوادي السينما في باريس عام ١٩٢٠ مع بداية اهتمام المثقفين بالفن السينمائي ، واعتباره جزءا من الثقافة الوطنية ، وكان اول ناد للسينما في العالم يحمل اسم مؤسسة لويس ديلوك .

وبعد الحرب العالمية الثانية انتشرت نوادي السينما في عديد من البلاد العربية ، واصبح لها اتحادات وطنية في كل بلد ، واتحاد دولي يضم كل الاتحادات . كما تطور مفهوم نادي السينما من مفهوم « الصالون » الذي يقتصر على المثقفين ، الى مفهوم « المؤسسة الشعبية » التي تقدم الثقافة السينمائية لكل الناس ، وخاصة في الدول الاشتراكية .

وتنقسم نوادي السينما في العالم الى نوعين ، نوادي السينما التي تقتصر على عرض الافلام المختارة ومناقشتها واصدار المطبوعات الثقافية ، وهو النظام الفرنسي ، ونوادي السينما التي تقوم الى جانب ذلك بانتاج أفلام الهواة ، وهو النظام البريطاني الذي يخلط بين أهداف نوادي السينما وأهداف جمعيات الهواة . ويتميز النوع الاول بالفصل بين غرض التثقيف ، وغرض انتاج أفلام الهواة ، وما يستتبعه من تعليم واعداد السينمائي الهاوي الامر الذي يتطلب مناهج اخرى مختلفة تماما في العمل .

وتختلف سياسات نوادي السينما من بلد الى اخر ومن ناد الى اخر ، حسب الاتجاه الفكري السائد في كل بلد ، وفي ادارة الاتحاد الوطني للنوادي ويظل المعيار الوحيد للحكم على سياسة هذا النادي او ذاك هو مدى ارتباطها بالاحتياجات الحقيقية للجماهير الواسعة . غير ان وجود نادي السينما في حد ذاته يعتبر عنصرا ايجابيا في تغيير الطبيعة التجارية السائدة للسينما في اغلب بلاد العالم ، وذلك بما يعرضه من افلام لا توزع تجاريا ، وبوضعه الافلام موضع المناقشة الفكرية ، وموضع البحث الفكري .

ويرجع تاريخ انشاء اول ناد للسينما في الوطن العربي الى عام ١٩٢٣ ، أي بعد ثلاث سنوات فقط من انشاء نادي لويس ديللوك في باريس ، وهو « نادي الصور المتحركة » الذي انشأته جماعة من المثقفين في

القاهرة . ولكن النادي لم يستمر اكثر من عام واحد . وفي عام ١٩٢٤ انشأت « جماعة انصار الصور المتحركة » في الاسكندرية ناديا لم يستمر بدوره اكثر من عام واحد. وكانت هذه الجماعة كما هو واضح من عنوانها تحاول ان تفرض احترام السينما على المثقفين ، وعلى المجتمع ، وظلت محاولات انشاء نواد للسينما في مصر تخضع لحماس الافراد الذي سرعان ما ينطفيء حتى انشاء ندوة الفيلم المختار في حديقة قصر عابدين عام ١٩٥٦ وهو اول ناد استمر اكثر من اربع سنوات ، وذلك بفضل تبعيته لمصلحة الفنون التابعة لوزارة الارشاد القومي انذاك وقد لعبت ندوة الفيلم المختار دورا بارزا في تطور السينما المصرية . اذ كانت المدرسة التي تخرج منها العدد الاكبر من الدفعات الاولى التي الحقت بمعهد السينما عند انشائه عام ١٩٥٩ ، والمدرسة التي تخرج منها مؤسسو جمعية الفيلم التي واصلت رسالة الندوة الى جانب انتاج افلام الهواة منذ عام ١٩٦١ .

وفي عام ١٩٦٨ انشأت وزارة الثقافة نادي سينما القاهرة الذي تحول الى جمعية اهلية ، وان ظل تابعا للوزارة في سياسته . كما انشئت نوادي السينما بقصور الثقافة الجماهيرية التي وصل عددها الى ٢٤ ناديا . ورغم انشاء ادارة نوادي السينما التابعة للمركز الفني للصور المرئية ، الا ان الخدمات التي تقدمها هذه الادارة لم تشجع على استمرار العديد من النوادي التي انشئت خارج اطار وزارة الثقافة مما يؤكد ان هذه الادارة لا تغني عن انشاء اتحاد وطني لا يخضع لوزارة الثقافة .

وفي سوريا قامت وزارة الثقافة بانشاء نادي سينما دمشق عام ١٩٧٠ ، ثم نادي سينما حلب عام ١٩٧١ ، ويخضع كلاهما لسياسة المؤسسة العامة للسينما .. وفي لبنان انشأ جماعة من المثقفين نادي سينما بيروت . ولكن هذا النادي افتقد الطابع الوطني منذ بدايته حيث لا يشترط عرض الافلام باللغة العربية ، وتدور مناقشاته وتصدر مطبوعاته باللغة الفرنسية . وفي عام ١٩٧٣ قام بعض المثقفين بانشاء النادي السينمائي العربي في بيروت ايضا كنقيض لذلك النادي الفرنسي . ولكن حركة نوادي السينما في سوريا ولبنان لم تخرج بعد عن دائرة المثقفين الى الجماهير الواسعة . ولا حتى بالمقارنة مع هذه الحركة في مصر حين يمكن للفلاحين والعمال دخول نادي السينما بقصور الثقافة الجماهيرية.

اما في تونس والجزائر والمغرب فقد نشأت حركة نوادي السينما بعد الحرب العالمية الثانية والبلاد تخضع للاستعمار الفرنسي . وبعد الاستقلال جرى في كل منها تحويل الحركة الى حركة وطنية ، وان لم تزل تعاني بعد من اثار الاستعمار ، وخاصة فيما يتعلق باللغة السائدة في المناقشات ، والتي تصدر بها المطبوعات وهي اللغة الفرنسية . ورغم ذلك فحركات نوادي السينما في الدول الثلاث هي اقوى الحركات في الوطن العربي كله .. ففي تونس ٨٠ ناد يديرها اتحاد وطني ، وفي الجزائر ٥١ ناد تديرها لجنة للاتصال ، وفي المغرب ٢٣ ناد يديرها اتحاد وطني .

وقد جرى حل الاتحاد الوطني بالمغرب عام ١٩٧٠ واستبداله باتحاد حكومي سرعان ما انتهى ، واعيد تشكيل الاتحاد الوطني عام ١٩٧٣ .

وللدولة مسئوليات محددة تجاه حركة نوادي السينما . فهي مطالبة برعاية هذه النوادي وخاصة في الدول النامية حتى يأخذ الفن السينمائي وضعه الصحيح كجزء من الثقافة الوطنية . والوسيلة الجوهرية لتحقيق هذه الرعاية ليست انشاء النوادي ، وانما العمل على انشاء اتحاد وطني ، ودعم هذا الاتحاد بالمال ، وبالقرارات التي تيسر عمله : مثل تحديد سعر ايجار الافلام ، ورفع الرقابة على العروض ، ووضع نظام خاص للافلام التي تؤجرها النوادي من الخارج ، او تشتريها ، او تتبادلها ، وذلك فيما يتعلق بالاجراءات الجمركية .

ثالثا : جمعيات الهواة

افلام الهواة هي الافلام التي يقوم بانتاجها الافراد او الجمعيات الثقافية دون اية اغراض تجارية ، وهي لا تباع ولا تشترى . وعادة ما تكون قليلة التكاليف ، وان كان هناك من اصحاب الملايين من ينتجون الافلام كهواة . ولكن هذه حالات خاصة .

واذا كانت هواية صنع الافلام قاصرة على من يملكون القدرة المادية على ذلك في الدول الراسمالية ، فان هذه الهواية هي حق لكل من يريد في الدول الاشتراكية ، اذ تعتبر من بين الهوايات التي يختارها الطالب اثناء دراسته ، والعامل في فترات راحته من العمل . اما في الدول النامية فعادة ما تقوم الجمعيات الثقافية بمهمة انتاج الافلام . ويندر وجود المنتجين الافراد . وافلام الهواة لا تخضع للرقابة ، الا باجراءات استثنائية تعاملها معاملة الافلام المنتجة للعرض العام .

وحركة افلام الهواة في الوطن العربي قاصرة على مصر وتونس ولبنان . ففي مصر تم انشاء أول جمعية عربية للهواة عام ١٩٦١ انتجت حتى اليوم اكثر من خمسة افلام فاز بعضها بعدة جوائز في المهرجانات الدولية .. وفي تونس تم انشاء اول جمعية للهواة عام ١٩٦٢ ، ويوجد اليوم اتحاد وطني يضم ثلاث جمعيات هي الى جانب جمعية تونس جمعية سوسة وجمعية صفاقس . ويصل عدد افلام الهواة في تونس الى اكثر من عشرة افلام كل عام فاز بعضها بعدة جوائز في المهرجانات الدولية ايضا . وفي لبنان يقوم المركز الوطني للسينما بانتاج عدد محدود من افلام الهواة كل عام .

وبينما يقتصر دور الاتحاد التونسي ، وكذلك ادارة انتاج افلام الهواة في المركز الوطني للسينما بلبنان على انتاج الافلام فقط ، تقوم جمعية الفيلم بالقاهرة بتنظيم العروض السينمائية للافلام المختارة ايضا ،

ومناقشتها ، واصدار المطبوعات الثقافية .

ويقيم الاتحاد التونسي والمركز الوطني للسينما في لبنان دورات تدريبية لتعليم واعداد السينمائيين الهواة بصفة دورية ، اما جمعية الفيلم المصرية فقد اقامت دورة تدريبية واحدة عام ١٩٧٣ .

ولا تختلف مسئوليات الدولة تجاه نوادي السينما عنها تجاه جمعيات الهواة ، ولكن جمعيات الهواة تحتاج ايضا الى اعفاء الافلام الخام والمعدات المشتراة من قبل الاتحاد الوطني ، او من قبل الجمعيات ، وتقوم الدولة في تونس برعاية الاتحاد الوطني ، وكذلك تحصل جمعية الفيلم بالقاهرة على اعانة سنوية من الدولة ، وفي كلا البلدين لا تخضع افلام الهواة للرقابة عند عرضها داخل البلاد ، ولكنها تحتاج الى موافقة الرقابة وربما جهات اخرى لعرضها في الخارج .

رابعا : التأليف والترجمة والنشر

بدأت حركة التأليف والترجمة والنشر في مجال السينما في الوطن العربي في مصر ، ولا تزال المكتبة العربية المصرية هي صاحبة اكبر عدد من الكتب والدوريات في هذا المجال حتى اليوم . وقد مرت الحركة في مصر بمرحلتين ، المرحلة الاولى منذ العشرينات حتى الخمسينات حيث صدرت مجموعة من المجلات المتخصصة غلب عليها الطابع التجاري ، ونحو عشرة كتب غلب عليها النقل من الكتب الاجنبية ، وتناول حرفيات السينما دون تاريخها او اتجاهاتها او جمالياتها . والمرحلة الثانية من الخمسينات حتى السبعينات حيث قامت وزارة الثقافة بنشر اكثر من خمسين كتابا مترجما وموءلفا ، وثلاث مجلات متخصصة ، وثلاث نشرات محدودة التوزيع ، الى جانب بعض الكتب التي اصدرتها دور النشر الخاصة، اما الكتب فاكثر من ثلثيها مترجمة، واكثر من ثلثيها ايضا عن حرفيات السينما . واما المجلات فقد صدر من مجلة المسرح والسينما ثمانية اعداد ، ثم توقفت ، وصدر من مجلة السينما ثلاثة عشر عددا ، ثم توقفت ، وصدر من مجلة السينما والمسرح اثنا عشر عددا ، ولا تزال تصدر ، واما النشرات فقد صدر من نشرة السينما ثمانية اعداد ولا تزال تصدر ، ومن نشرة نادي السينما بالقاهرة اكثر من ثلثمائة عدد ، ولا تزال تصدر .

وتتميز المرحلة الثانية من تطور حركة التأليف والترجمة والنشر في مجال السينما في مصر بالاتجاه الثقافي الجاد ، وخاصة مع تبلور حركة النقد السينمائي في اواخر الستينات ، وتعتبر تجربة مجلة السينما اهم تجارب المجلات السينمائية في الوطن العربي حتى اليوم، وكذلك تجربة نادي سينما القاهرة فيما يتعلق بالنشرات المحدودة التوزيع .

ومع نمو الانتاج السينمائي في العديد من البلاد العربية خارج مصر في الستينات بدات مساهمة هذه البلاد في المكتبة السينمائية . ففي العراق اصدرت مجلة الاذاعة والتلفزيون مجلة المسرح والسينما كملحق لها ، وقد صدر منها اثنا عشر عددا . ثم توقفت ، وفي تونس اصدرت وزارة الثقافة مجلة المسرح والسينما التي صدر منها ثلاثة اعداد ، ثم توقفت . وفي سوريا اصدرت المؤسسة العامة للسينما مجلة فيلم التي صدر منها اربعة اعداد ، ثم توقفت . اما في لبنان فهناك العديد من المجلات التجارية المتخصصة ، وتعتبر مجلة فيلم التي صدر منها اكثر من عشرين عددا ، ثم توقفت ، اهم تجارب المجلات السينمائية في لبنان . (٥) كما صدر في سوريا والعراق ولبنان اكثر من خمسة عشر كتابا اغلبها مترجم ، ويتناول تاريخ السينما العام .

ولا نستطيع ان نغفل في هذا المجال الكتب التي اصدرها مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون عن السينما في الوطن العربي ، وهي المراجع الوحيدة في هذا الموضوع حتى اليوم ، وكذلك نشرته نصف الشهرية عن اخبار السينما العربية ، والتي صدر منها اكثر من مائة وثلاثين عددا ، ولا تزال تصدر .

اما على صعيد الصحافة فالسينما لم تزل بعد موضوعا ثانويا بالنسبة للصحافة في الوطن العربي رغم انها الغذاء الروحي اليومي للملايين . وبينما بدات المجلات الشهرية في الاهتمام بالسينما وخاصة في مصر وسوريا ولبنان ، لا نجد في الصحافة العربية كلها اكثر من ركن « اسبوعيا » في افضل الاحوال ، بينما تحتاج السينما الى صفحة يومية لمتابعة العدد الهائل من الافلام الذي يعرض على الناس .

ومعوقات حركة التأليف والترجمة والنشر في مجال السينما ترجع الى سيادة الطابع التجاري على الظاهرة السينمائية بوجه عام مما يجعل جمهور السينما مشاهدا لانتاجها اكثر منه قارئا عنها ، وخاصة في البلاد العربية حيث تعلو نسبة الامية الابجدية ، وينظر عامة المثقفين الى السينما نظرة متعالية ، بل ويعتقد بعضهم انها ليست فنا .

ومن هنا فان للدولة مسئولية محددة تجاه حركة التأليف والترجمة والنشر في مجال السينما ، وهي وضع خطة متكاملة على مدى السنوات يكون من شأنها حث دور النشر الخاصة والصحافة على الاهتمام بالسينما كموضوع للنشر ، وبالتالي التأكيد على كونها موضوعا للقراءة ، مما يحد الطابع التجاري للظاهرة السينمائية .

خامسا : المهرجانات المحلية والقومية والدولية

ترجع فكرة المهرجانات في تاريخ السينما الى عام ١٩٣٥ وعام ١٩٣٦ حين كان الصراع محتدما بين الاشتراكية والفاشية ، وكان العالم على ابواب الحرب العالمية الثانية . ففي عام ١٩٣٥ اقام ستالين في موسكو اول مهرجان سينمائي في العالم لرفع لواء الواقعية الاشتراكية في السينما ، وفي عام ١٩٣٦ اقام موسوليني المهرجان الثاني في فينيسيا لرفع لواء الفاشية في السينما . ولكن بينما لم ينعقد المهرجان الاول ثانية اقيم المهرجان الثاني حتى بداية الحرب ، واستؤنف بعدها ،

وبدات موسكو مهرجانا جديدا عام ١٩٥٩ وتوقف مهرجان فينيسيا عام ١٩٦٩ بسبب الصراع بين اليمين واليسار حول القانون الداخلي للمهرجان .

وقد انتشرت المهرجانات السينمائية بعد الحرب العالمية الثانية ومع نمو السينما الوطنية في العديد من دول القارات الثلاث في الستينات . وتنوعت هذه المهرجانات بين المحلية والقومية والدولية ، كما ان منها ما يقتصر على موضوع واحد ، او على جنس فني واحد من اجناس الفن السينمائي ، او على منطقة جغرافية محددة . ويصل عدد المهرجانات السينمائية في العالم الى اكثر من مائة مهرجان .

وربما لا تتوفر لكل بلد الامكانيات اللازمة لاقامة مهرجان دولي للسينما ، ولكن لا شك ان اقامة مهرجان محلي في كل بلد منتج للسينما ضرورة لتقدم السينما بتصفية الجيد من الرديء ، ودعم الاتجاهات الفنية في مواجهة الاتجاه التجاري ، بالجوائز المالية ، او بالتشجيع الادبي ، وقد اقيم اول مهرجان محلي للسينما في الوطن العربي في مصر عام ١٩٧٠ ، وهو مهرجان الافلام التسجيلية والقصيرة الذي يقيمه المركز الفني للصور المرئية سنويا منذ ذلك العام ، كما اقيم في مصر عام ١٩٧١ مهرجان الافلام الروائية الطويلة في بلطيم الذي اقامته الثقافة الجماهيرية ، ولكنه لم ينعقد مرة ثانية (٦) .

وفي دمشق انعقد عام ١٩٧٢ اول مهرجان قومي للسينما في الوطن العربي ، وهو المهرجان الدولي لسينما الشباب الذي خصصت مسابقته للافلام الاولى او الثانية او الثالثة للمخرجين العرب ، ولكنه لم ينعقد مرة ثانية . وفي تونس اقيم عام ١٩٦٦ مهرجان قرطاج الدولي للسينما الذي يقام كل عامين منذ ذلك العام ، والذي خصصت مسابقته للافلام العربية والافريقية منذ دورته الثانية عام ١٩٦٨ ، ومن ثم يمكن اعتباره مهرجانا قوميا على الصعيد العربي أيضا . ومهرجان قرطاج هو المهرجان السينمائي الدولي العربي الوحيد الذي استمر ثمانية اعوام ، ولا يزال ينعقد . ولعل من البديهي ان واجب البلاد العربية دعم المهرجانات القومية في الوطن العربي على الاقل بالمشاركة فيها ، ان لم يكن بدعمها ماليا من قبل المؤسسات العربية المختلفة .

اما عن المهرجانات السينمائية الدولية في الوطن العربي فقد اقيم اول مهرجان في القاهرة عام ١٩٦٠ ، وهو مهرجان الافلام الافريقية الاسيوية ، ولم ينعقد مرة ثانية . وشهدت الستينات مهرجان بيروت الدولي للسينما الذي انعقد ثلاث مرات ثم توقف . ومهرجان طنجة لافلام دول البحر الابيض المتوسط الذي انعقد ثلاث مرات ثم توقف ايضا . وفي عام ١٩٧٣ عقد مهرجان بغداد الدولي لافلام وبرامج فلسطين ، واتفق على اقامته كل عامين في العاصمة العراقية . ودعم كل مهرجان دولي في اي بلد عربي هو واجب كل البلاد العربية . ولكن من الضروري التنسيق بين البلاد العربية في هذا الصدد لتجنب التكرار ، ولتجنب المنافسة في غير موضعها ، والعمل على ازدهار السينما العربية .

وتشارك الدول العربية في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية خارج الوطن العربي . وقد كانت مصر هي اول دولة عربية شاركت في مهرجان دولي السينما ، وهو مهرجان فينيسيا عام ١٩٣٥ .

ولكن المشاركة العربية في هذه المهرجانات تتم دون أدنى قدر من التنسيق . والواقع ان من الضروري ايضا التنسيق بين الدول العربية في المهرجانات الدولية بالتعاون على اقامة مكتب واحد للاعلام ، وحضور كل الوفود كل المؤتمرات الصحفية الخاصة بكل الافلام العربية ، واقامة مؤتمر موحد لكل الوفود ، وغير ذلك من مظاهر التنسيق والتعاون .

القاهرة

هوامش

١ ـ دار السينما هي الترجمة التي أقرها الاستاذ الشاذلي القليبي عضو المجمع اللغوي لكلمة « سينماتيك » الفرنسية حين انشأ دار السينما في تونس اثناء ولايته وزارة الثقافة

٢ ـ لايوجد في الهند غير ٦ افلام من الافلام الهندية الصامتة البالغ عددها ١٣٠٠ فيلما ولايوجد في الدانمارك غير ٢٢٥ فيلما من الافلام الدانماركية الصامتة البالغ عددها ١٧٠٠ فيلما وقد اعتمد متحف الفن الحديث في نيويورك على المجموعات الخاصة لدى الممثلين والممثلات في امتلاك بعض الافلام الامريكية الصامتة .

٣ ـ يقول هنري لانجلوا « ان الحكم على الاشياء مثل النقد كلاهما لعبة انه القمار بالمستقبل . لذلك فانني احتفظ بكل الافلام وليس لدي مايبرر رفض الاحتفاظ باي فيلم ، انني احتفظ بالعديد من الافلام التي احتقرها .

٤ ـ لم يتوفر هذا الحق الاخلاقي والدستوري لاي أرشيف في العالم كما لم يتوفر القرار بضرورة تسليم نسخة من كل فيلم وطني الى الارشيف ماعدا في الدول الاشتراكية حيث تقوم الدولة وحدها بانتاج جميع الافلام

٥ ـ هناك أيضا مجلة سينما ٣ المغربية التي صدر منها ثلاثة أعداد ثم توقفت ومجلة نوادي السينما التونسية التي صدر منها عددان ثم توقفت وعدة تجارب اخرى في تونس ولكن هذه المجلات صدرت باللغة الفرنسية ومن ثم لا نستطيع ان نضعها ضمن المكتبة السينمائية العربية

٦ ـ حاولت الثقافة الجماهيرية اقامة المهرجان مرة ثانية في جمصة عام ١٩٧٣ على ان يكون موضوعه افلام ١٩٧١ ، ١٩٧٢ ، ولكن الجوائز الغيت بعد ان انتهت لجنة التحكيم من اعمالها لاسباب لم تعلن رسميا .

ذات ليلة

للكاتب اليوناني اندوني ساماركي

ت : د. نعيم عطية

كانت عاملة الآلة الكاتبة اول من تنبهت الى الامر . صاحت :

ــ الثلج ! الثلج !

توقفت عن اكمال المكاتبة «العاجلة جدا» الموضوعة على آلتها . وجرت الى الشباك . فتحته على مصراعيه ومدت يدها تمسك ثلجا .

ترك الآخرون اعمالهم ايضا ، وذهبوا الى الشباك . فاجتمع هناك ثلاثة رجال وفتاتان ، هم هيئة المكتب ، ولم يتخلف سوى زميلهم الذي لم يتحرك من كرسيه في الركن .

مضوا يلهون بمنظر الثلج المنهمر بلا انقطــــاع وفي تزايد . كانت هذه اول مرة يسقط الجليد هذا الشتاء .

قال مسجل الخطابات ذو العنق الغليظ :

ــ الى ان يهبط الليل سيكون الثلج قد انبسط وغطى الارض جيدا .

وقال آخر :

ــ بل لن ينتصف النهار الا وقد انبسط الجليد في كل الارجاء . لا زالت الساعة الآن التاسعة والنصف .

ظل هو وحده لا يتابعهم . نظر الى الثلج المتساقط برهة . اشعل سيجارة وعاد ينكفىء على اوراقه .

لكن عاملة الآلة الكاتبة لم تتركه في حاله . مضت

ــ تعال انت ايضا لترى الثلج المتســـــاقط .

ووقفت امامه . ثم قالت له :

اي صنف من الناس انت ! أعرف ما خطبك : انت تحب العزلة !

امسكت بيده وقادته الى الشباك . وقف الآن مع الآخرين .

انفتح باب المكتب فجاة ، واطلت راس الحاجب الصلعاء . صاح :

ــ المدير !

هرول الجميع عائدين الى اماكنهم . بل وتظاهروا بأنهم مستغرقون في عملهم . كان مسجل الخطابات قد صنع من الثلج كرة وفي عجلته اخذها معه ، ولم يعرف ماذا يفعل بها فدسها في جيبه ، وسرعان ما اخذت تذوب ببطء .

في الثامنة غادر المكتب ، وخرج الى الشوارع المكسوة بالجليد ، الذي كان قد انبسط على المدينة منذ الظهيرة . وفي المساء كان الثلج قد توقف .



بدت المدينة الآن في منظر مختلف .

منذ أن قالت له عاملة الآلة الكاتبة في الصباح «اعرف ما خطبك : انت تحب العزلة ! » وهو يحس باضطراب في داخله . مست الفتاة الوتر الحساس فيه .

فكر ان يطلب منها ان يجلسا في مكان ما ، بعد الانتهاء من عمل الفترة المسائية . كان يريد ان يتحدث اليها .

استوقفها ، لحظة ان كانت تنزل درجات السلم منصرفة . وقال لها :

ـ ارى فتلة خيط عالقة بمعطفك .

لم تواته القدرة ان يقول لها انه يريد التحدث اليها.

هو الآن وحيد في الليل . سائر على غير هدى . مر بالميادين حيث تكثر الحركة ، وتنعكس اضواء اللافتات الملونة على الجليد الذي كان الآن سائدا في كل مكان حوله .

اندمج في جموع المارة ، ولفه صخبها .

احس بالعزلة . وهو ما كان يحس به في الصباح ، منزويا في ركنه وأيضا عندما اقتادته عاملة الآلة الكاتبة الى حيث وقف مع الآخرين . كان يحس على الدوام بالعزلة .

العزلة في اعماله .

يعرف بالطبع ان الآخرين يعتبرونه شخصية غريبة، مغلقة على نفسها ، انسانا يحب العزلة ، على حد قول عاملة الآلة الكاتبة . سبق انوجه كثيرون اليه اقوالا من هذا القبيل ، ولكن كلمات الفتاة احدثت فيه اضطرابا . لم يكن بقادر ان يفسر لماذا اثرت فيه هذا التأثير المتفرد . لكن بالرغم من انه تعذب كثيرا ذلك النهار ، وصمم على الحديث لها ، فانه في اللحظة الاخيرة وجد نفسه يغير دفة الكلام ، ويقول لها ان ثمة فتاة لم تكن هذه المرة الاولى التي يحدث له ذلك ولم تكن هذه المرة الاولى التي يتوقف في اللحظة الاخيرة عندما كان يهم بان يفتح قلبه للغير .

اخذ الوقت يمر وهو ماض في هيامه على غير هدى.

لو استطاع ان يتحدث الى أي شخص مهما كان ! ان يفتح قلبه ! ان يخبره بما يحدث له !

ـ اعرف ما خطبك ، انت تحب العزلة !

كانت مخطئة بدورها ، مثل كل اولئك الذين كانوا ينظرون اليه حتى ذلك الحين على ذات النحو . انه لا يحب العزلة . بل على العكس من ذلك ، يكرهها ، يكره تلك العزلة ! يود أن يكون بجوار الناس ، لصيقا بهم ، يحنو عليهم في معاناتهم ، ويؤدي واجبه نحو البشر المعذبين في عصره . لكن ثمة ما كان يعوقه عن ذلك .

بالطبع ، لو نجح في ان يفتح قلبه لانسان ، سوف يجرفه الكلام ، ولن يكون بامكانه ان يتحكم في كل ذلك الذي سيقوله . ثمة اضطراب بداخله . كان هذا امرا طبيعيا ، لانه قد تأمل الحياة من حوله ، ونظر في حال اهل الدنيا . فانقلبت اليه العدوى من كل القلق الذي يعانونه. أليست الحياة التي نحياها ، هذه السنوات بعد الحرب

العالمية الثانية ، حياة مضطربة ؟ وعالمنا هذا ، اليس عالما مضطربا ؟

كان قد فكر في أوضاع الحياة . وبحث كي يرى الحقيقة ، كي يرى الحياة على حقيقتها . وقد رآها ! لكنه اكتشف انه بذلك قد بقي وحيدا . خطا الى منطقة من العزلة الداخلية . كان يريد ان يخرج من عزلته . كان يمقتها . ليس من حقنا في العصر الذي نعيش فيه ان نبقى بمعزل عن الآخرين . هذا ما قادته اليه تأملاته . الناس تنتظرنا ، تبحث عنا ! واذا لم يكن بمقدورنا ان نجعلهم سعداء ، فبأمكاننا على الاقل ان نفتح لهم قلوبنا ، بامكاننا ان نقول لهم ان هذه الحياة لا تتركنا ننعم بالراحة ، ولكننا الى جوارهم ، قريبون منهم ، واننا اعضاء بدورنا في الكفاح المشترك .

ربما كانت الساعة الحادية عشرة عندمادخل احدى الحانات . المكان معتم الاضاءة ضيق مستطيل ورطب . على الحوائط ، علقت اعلانات باهتة عن مشروبات واشياء اخرى .

طلب كأسا من الكونياك . اشعل سيجارة ، وحاول ان يغير مجرى تفكيره . كان هذا محالا ! دارت في ذهنه ذاتها . كانت لصيقة به اشد الالتصاق هذه الليلة . كما كان وثيق الارتباط بها في العديد من ليالي الآونة الاخيرة .

السكون يخيم على الحانة ، والزبائن قليلون . طلب كأسا ثانية من الكونياك .

عندما انصرف كانت الساعة قد تجاوزت الثانية عشرة .

لم يتجه الى بيته . واصل تسكعه في الشوارع المغطاة بالجليد . ورويدا رويدا ابتعد عن وسط المدينة ودخل الى احياء أخرى .

فكر في حال الدنيا . كان قد انحنى على الحياة ، كما لو كان ينحني على هوة سحيقة ، ورأى امورا مخيفة .

ثم ما عاد يتكلم ، دبت البرودة الى لسانه وتجمد .

ومضى يفكر . مامن وقت تقاربت اسقف بيوتنا مثلما تقاربت اليوم . ومع ذلك فما من وقت تباعدت فيه قلوبنا مثلما هو حالها اليوم . لم تكن العزلة التي يحس بها ، حالة ذاتية . بل هي مصير البشر المعاصرين جميعا . ما من يوم كانت عزلة الانسان بهذا العمق الذي هي عليه اليوم !

يسير الآن في المنطقة الصناعية،حيث تتركز المصانع . المكان مقفر ، والاحياء التي يسكنها العمال بعيدة .

ما بداخل صدره يخنقه ، تساؤلات واضطراب وكرب شديد .. آه ، لو أمكنه ان يفتح قلبه !

لو كان يستطيع ان يصلى ، لو كان يؤمن بما هو ابعد من الانسان . كان سيصلى مبتهلا ليصبح قادرا ان يفتح قلبه !

موجة داخل صدره . تضغط على قفصه . تبحث عن مخرج .

اثناء مروره بمصنع ، لمح عند احد اركانه ، على مقربة شديدة من الحائط ، ظلا عن يساره . تسمر في مكانه ، وقد تملكه الخوف ، هناك ، على بعد بضعة امتار منه ، انسان . يرتدي قلنسوة على راسه . وقف ساكنا، ينظر اليه . كانت الليلة ظلماء ومقفرة . لكن الخوف لم يداخله الا بضع ثوان . ذهب الى الشخص المجهول الذي كان وحيدا في الليل مثله ، احس به قريبا ، بل شديد القرب منه . الموجة في صدره تضغط ، تضغط . شيء بداخله انكسر ، وفي النهاية ، تخلص من عجزه ، ومن عزلته خرج . فتح قلبه لهذا الرجل الذي لايعرفه . لهذا الرجل الذي من يدري اي أياد صبيانية من الثلج الابيض صنعته ، هناك . كان رجلا من الثلج . ولهذا الرجل الثلجي قدر له ان يفتح قلبه .

القاهرة

أحزان الجبل المتكبر

عيسى حسن الياسري

— ١ —

تغتالنا الرياح .. والعواطف الثلجيه
يغتالنا حزنك
اذ تسافرين في قطار
الليل
وتتركين آخر البيوت
مطفأ حزين

— ٢ —

قد تكون يدي هذه
قد تكون يد طفلة
لوحت مرة .. اذ بدأت ارتحالك ،
ثم اعتراها الذبول
فيا فرحا غائبا .. لو قرات الحنين على
زرقة البحر
كنت اصطحبت النوارس
ثم افترشت الغصون الامينة
للجذر
ان المسافات ليل
وباردة طرقات المدينة عند المساءات
أيتها النائيه

— ٣ —

تغتالك الرياح
تنهضين مرة أخرى
تواصلين رحلة التعب
تواصلين البحث عن دمي
في ابعد الجذور

— ٤ —

هل عرفت الطريق الى المي
ام وجدت حدائق حزني مسافرة



انني واحد من طيور القرى
قد اهاجر متشحا بالضباب الرمادي ..
والخـوف
قد يثقل الثلج ريش جناحي
ولكنني لا اطيل الغياب عن الشجر ..
الذي يتعشق وجهي
واغاني هـواى
تكونين صفصافتي
واكون الندى المتساقط عند العشية
فوق جبينك
ان الثلوج تضيء المسافة بين الذيـن
احبوك .. والجبل المتكبر ،
بين الحجارة .. والفأس
تبقى الحجارة لينة ،
وتظل عيونك مرحلتي القادمة

— ٥ —

حفرتك فوق الطفولة غصنا طريـا
فهل يحفر المطر العذب
ماء صخورك
ذا موسم البرد
فالتحفي وجعي
واستعيدي مخاوف كل القرى
ومواقدها الدافئه

— ٦ —

لم يصـل القطار ..
غير ان زهرة الشمس
وغابة الغصون
يزدهران الان .. يومضان
بين قلبي المورق
والمحطة البعيده

بين العلم والفن بما فيه الشعر

د. نوري جعفر

من طريف ما يروى عن اينشتين ١٨٧٩–١٩٥٥ الفيزيائي الالماني المشهور قوله انه تعلم من ديستويفسكي ١٨٢١–١٨٨١ الكاتب الروسي اكثر مما تعلمه من أي عالم من علماء الطبيعة او الرياضيات حتى نيوتن ١٦٤٢–١٧٢٧ عالم الفيزياء البريطاني المشهور وكرس ١٧٧٧–١٨٥٥ عالم الرياضيات الالماني وصاحب نظرية الهندسة اللا اقليدسية التي استندت اليها في الاصل نسبية اينشتين ، وفي هذا القول الذي – لا نشك في صدقه ودقته – تلميح ضمني لموقع الخيال في العلم وكون الفنان (الكاتب هنا : الاديب ديستويفسكي) مثل العالم يقوم بتجارب مختبرية ويهيء ظروفا موضوعية معينة ومواقف خاصة يستند اليها وينطلق منها ، ويلاحظ بدقة متناهية الكيفية او الهيئة التي تعبر فيها عن نفسها بعض خصائص الطبيعة ، الجامدة والحية بما فيها الاجتماعية في حالة الانسان او خصائص الشخصية من نواحيها السايكولوجية التي اختارها الفنان موضوعا لبحثه ، كما ان الفنان يسعى ايضا الى الملاءمة او المواءمة بين عناصر موضوعه ليجعلها مترابطة بشكل مألوف كما سنرى ، وهذا هو الذي راود فكر اينشتين عندما اشار – في مناسبة اخرى – الى ان التفكير ينطوي دائما على عنصر شعري .

يسير العلم وفق معطيات نظرية وقوانين او قواعد عامة لا يجوز تخطيها ، في حين ان الفن وفي مقدمته الشعر يخضع من ناحية محتواه – بالدرجة الاولى والاهم – لحالات فردية او شحصية ذاتية خاصة يعيشها صاحبها في هذه اللحظة او هو تعبير عن تلك الحالات وان كانت أدوات التعبير (اللغة مثلا في حالة الشعر) خاضعة في الاساس لقواعد مسلم بها (من ناحية النحو التصريف والبلاغة مثلا) اي ان القانون العلمي ظاهرة موضوعية مسلم بها (من الناحية النسبية على كل حال ، في حالة عدم اكتشاف قانون علمي جديد ينفي القانون السائد) وان جميع المشتغلين بالعلم يعملون ضمن اطار ذلك القانون لا خارجه . اما في حالة الفن وفي مقدمته الشعر فانه وان وجدت قواعد فنية عامة معترف بها في هذا المجتمع او ذاك وفي هذه الفترة الزمنية او تلك الا ان الطابع الذاتي للفنان (وبخاصة الفنان الاصيل) هو المتغلب .

ولهذا نجد الظاهرة (الطبيعية او الاجتماعية الواحدة) يعبر عنها تعبيرات مختلفة رسامون او شعراء متعددون ، واحيانا الرسام الواحد والشاعر نفسه في مناسبات مختلفة ، حسب حالاته النفسية المختلفة ، وهذا يعني بعبارة اخرى ان العالم ينصب اهتمامه على الكشف عما في الطبيعة المستقلة عنه في حين ان الفنان يسعى الى الكشف عن الاثر الذي تتركه الطبيعة في نفسه في هذه اللحظة او تلك .

ومع ان الصور الفنية – وبخاصة الشعرية –

تختلف الى درجة التناقض احيانا عن الصور التي يرسمها لنا العالم عن الطبيعة والاشخاص ، الا انها اجمل منها رونقا واعمق تغلغلا من الناحية الجمالية ، وعلى الرغم من كون الصور العلمية للاشياء والاحياء تجعلنا اقدر على فهم تركيبها وتهيء لنا فرصة السيطرة عليها ـ وهذا هو اساس تقدم الحضارة المادية ـ الا ان حاجتنا للتمتع بالصور الفنية وبخاصة الشعرية منها لا تقل اهمية والحاحا عن ذلك بأي حال من الاحوال . وهذا يعني بعبارة اخرى ان مسخ الحقائق في الشعر مثلا ينبغي الا يفسر بانه يغض من منزلة الشعر او مكانته في الحياة او انه يجعل دراسة الشعر ثانوية الاهمية بالنسبة للعلوم الطبيعية التي تقع واياها على طرفي نقيض .

وكلما كن الفنان اصيلا مرهف الحس ، وكانت جوانبه الذاتية اشد وضوحا كان اقدر على مسخ الحقائق العلمية في صوره الفنية (واخيلته الشعرية) وهذا يعني بعبارة اشمل ان محور العمل العلمي هو الطبيعة (الجامدة والحية بما فيها المجتمع) التي يعيش فيها في حين ان شخصية الفنان نفسه (كما تنعكس فيها الطبيعة) هي محور فنه ، معنى هذا بعبارة اخرى ان العالم لا يعني بالجانب الجمالي للطبيعة في علمه ، في حين ان العكس هو الذي يحصل عند الفنان ، اي ان جوهر الفن هو الكشف عن الخواص الجمالية للاشياء .

لا شك في ان موضوع التعبير الفنيهو حياة المجتمع في الاعم الاغلب ، كما ان الفن يصور الطبيعة ايضا ، ولكن التصوير الفني للطبيعة لا يخلو مطلقا من المشاعر الانسانية (الذاتية) لان الفنان لا يصور الطبيعة تصويرا فوتوغرافيا (اذا افترضنا انه يستطيع ان يفعل ذلك) وانما هو يصورها تصويرا فنيا جماليا ، اي ان الفنان عندما يصف هذا الجانب او ذاك بين جوانب الطبيعة (الجبال الشاهقة مثلا) فان وصفه هذا ينطوي فيالوقت نفسه على الطبيعة الموضوعية للشيء المراد وصفه وعلى الانطباعات التي يتركها في نفسه ذلك الشيء . وبعبارةادق انه يصف الطبيعة عبر مشاعره ، والفنان حين يعبر عن البيئة المحيطة (الواقع الموضوعي) على هيئة صور فانه يقوم بتثمين ايديولوجي وجمالي لها : انه يعبر عن موقعه ازاء الواقع وفق مثله الجمالية العليا اي ان الفن هو بايجاز شكل جمالي خاص من اشكال الادراك الاجتماعي وهو تعبير في الاصل (انعكاس) عن البيئة التي يعيش فيها الانسان ، وهذا التعبير الفني يحصل على هيئة صور (مادية في الرسم مثلا او ذهنية ، اخيلة كما هي الحال في الشعر) في حين ان التعبير العلمي يحصل عبر المجردات ، الرموز والمعادلات الرياضية ، والصور الفنية Images ، تختلف عن الصور الفوتوغرافية الخالية من الناحية الجمالية (باستثناء الصور Pictures الملونة التي هي في عداد الفن لانها تنطوي على العنصر الذاتي كما بينا ، ومع أن الصور الفنية للظواهر الطبيعية او الاجتماعية تختلف اختلافا جوهريا عن الصور العامة المعبر عنها بالمفاهيم المجردة Concepts الا انها تجريد Abstraction من الواقع او انعكاس عنه هذا الانعكاس يحصل في حالة العلم بشكل موضوعي كما بينا بعيدا عن المشاعر او الانفعالات او العواطف (الناحية الذاتية) ولهذا فانه يخضع لتفسير واحد ، في حين ان الصور الفنية مشبعة بالجوانب الذاتية الى هذه الدرجة او تلك كما ذكرنا ولهذا فانها تقبل تفسيرات متعددة ومتباينة ، وعنصرها الذاتي هذا ذو جانبين يتصل احدهما بالفنان نفسه ويتعلق الاخر بالمفسرين وهذا هو الذي يحول دون ترجمة التراثالفني من لغة الى اخرى او من الشعر الى النثر وبالعكس ضمن اطار اللغة الواحدة . وهذا يعني بعبارة اشمل ان اهم مزايا الصور الفنية تكمن في انها تقبل مختلف التفسيرات وتتحمل مقدارا كبيرا من الاستنباطات ، أي انها متعددة الجوانب وتعبر ايضا عن جوانب متعددة من البيئة ، بالاضافة بالطبع الى تغلغل الجوانب الذاتية منها من ناحية صاحبها الاصلي (من ناحية الفنان الاخر الذي يفسرها ، وهذا هو الذي يجعلها تحتمل اكثر من معنى وتخضع لاكثر من تفسير كما ذكرنا في حين ان كل مدرك عقلي علمي (نظرية ، معادلة ، مبدأ) يخضع في العادة لتفسير واحد وذلك لضعف الجانب الذاتي فيه الىدرجة التلاشي من ناحية صاحب النظرية ومن ناحية من يتصدى لتفسيرها .

لا شك في ان الصور الفنية وبخاصة الشعرية منها تعبر عن رونقها المميز واناقتها الجمالية بمخالفتها الواقع المحسوس رغم صلتها به وانبثاقها في الاصل التكويني منه . وكلما ابتعدت الصورة الفنية وبخاصة الشعرية ـ عن الواقع المحسوس كلما اصبحت اكثر اناقة واصالة . وقديما قيل في الشعر العربي (اعذبه اكذبه) اي ابعده عن الواقع . وهذا يعني كما بينا ان الشعر يصدر عن المشاعر التي يعبر فيها الواقع المحسوس عن نفسه . والفن الاصيل هو الذي يعبر باقوى صورة ممكنة عنمشاعر صاحبه ويستثير الى الحد الاقصى مشاعر المستمتعين به .

اما الصور التي لا تفعل ذلك ـ ولو في ادنى المستويات ـ فلا تمت الى الفن بصلة ، ومن هذه الزاوية يمكن النظر الى الشعر الوعظي مثلا الذي هو كلام منظوم فقط وليس بشعر من الناحية الفنية الجمالية . واما الصور العلمية فهي بخلاف ذلك على خط مستقيم وتزداد علميتها كلما ازدادت بعدا عن المشاعر ، يصدق هذا على الصور نفسها كما يصدق ايضا على ادوات التعبير عنها ، فلا نسمع مثلا ان توصف فتاة طويلة العنق في علم الاحياء بانها (بعيدة مهوى القرط) او يوصف الاسد بانه (سيد الحيوانات او توصف الشمس عند الغروب كما قال ابن الرومي :

« وقد رنقت شمس الاصيل ونفضت
على الافق الغربي ورسا مذعذعا
وودعت الدنيا لتقضي نحبها
وشول باقي عمرها فتشعشعا
ولاحظت النوار وهي مريضة
وقد وضعت خدا الى الارض اخرعا
كما لاحظت عوادها عين مدنف
تجرع من أوصابه ما تجرعا
وظلت عيون الروض تخضل بالندى
كما اغرورقت عين الشجي لتدمعا
يراعينها حورا اليها دوانيا
ويلحظن الحاظا من الوجد خشعا

لقد مر بنا القول بان التعبير الفني عن الطبيعة يحصل عبر الصور Images وان التعبير العلمي عنها يحدث عبر المدركات العقلية المجردة Concepts

ونود ان نبين الآن ان هذا الاختلاف بينهما ليس حاسما أو فاصلا من الناحية النوعية وذلك ان الصور الفنية المعبر بها عن الظواهر البيئية الموضوعية هي في جوهرها تجريد عن تلك الظواهر وليست نسخا مادية طبق الاصل Replica عنها شأنها في هذا شأن المدركات العلمية . فجوهر التعبير عن (الفني والعلمي) عن الطبيعة واحد وهو تجريد عنها لا نسخة طبق الاصل كما ذكرنا . فهما اذن يعيدان الظواهر الموضوعية في ملامحها الكبرى . ومع ذلك فان ظاهرة التجريد النسبية في الحالتين (الفنية والعلمية) لا تنفصل انفصالا تاما ومطلقا عن البيئة الموضوعية . وهذا يعني ان التجريد العلمي (المستند في الاصل الى الرياضيات العالية : علم المجردات) لا ينعزل عن البيئة المادية المحسوسة شأنه في هذا شأن الصور الفنية المجردة ايضا عن البيئة الموضوعية كما ذكرنا . اي انهما معا يعيدان – كل بطريقته الخاصة – الظواهر الموضوعية في معالمها او ملامحها الكبرى المميزة وهما بالطبع لا ينفصلان انفصالا تاما ومطلقا عن العالم المحيط بالانسان . ان التجريد العلمي اذن غير قابل للانعزال بشكل مطلق وتام عن الامور المحسوسة الخارجية . غير ان هناك فرقا بين التجريدين (العلمي والفني) لكنه فرق في الدرجة لا في النوع لان التجريد العلمي ابعد عن الواقع المحسوس من نظيره الفني . اي ان الصور الفنية عن الطبيعة اقرب الى الطبيعة من زميلتها العلمية .

توصل بعض المعنيين بدراسة الصلة بين العلم والفن الى استنباطات كثيرة من ناحية طبيعة الانتاج الفني والعلمي ومن حيث الخصائص التي ينفرد بها كل منهما . واكثر تلك الاستنباطات تداولا بين الناس في الوقت الحاضر قولهم مثلا : ان العلم ذو نتائج تطبيقية عملية : تكنولوجية (نفعية) في حين ان العكس هو الواقع في حالة الفن . وهذا يعني ان للعلم اغراضا اخرى يسعى الى تحقيقها باعتباره اداتها في حين ان غرض الفن ذاتي كامن في طبيعته الخاصة : لاغراض التلذذ او الاستمتاع .. فالعلم – برأيهم – يستخدم في الانتاج : لزيادة كميته وتحسين نوعيته ولرفع مستوى معيشة الناس وتحسين اوضاعهم المادية والفكرية . اما الفن فذو صفة تجريدية ذاتية غير عملية بنظرهم . معنى هذا بعبارة اشمل ان غرض العلم السيطرة على الطبيعة وغرض الفن الاستمتاع بجمالها . وعندي – اذا كان لي عند كما يقول الجاحظ – ان هذا الرأي وان كان معقولا ومقبولا في بعض الاحيان ومن بعض الوجوه الا انه ليس كذلك على هذا الوجه من وجوه الاطلاق وذلك لان العلم النظري في ارفع مستوياته (والرياضيات العالية بصورة خاصة ونظرية المجاميع بصورة اخص والتيبولوجيا Typology) يقترب من الفن الى درجة الانصهار فيه . كما ان الفن بدوره (من الجهة الثانية) غير منعزل انعزالا تاما ومطلقا من نشاط الانسان الاجتماعي الرامي الى السيطرة على الطبيعة واستثمارها لمصلحة الانسان : من ناحية كونه (في اضعف الاحتمالات) عامل حفز للانسان وتنشيطه وحثه على العمل (بمختلف الوسائل الفنية المستطاعة : الشعر : المسرح : القصة : النشيد ، الغناء مثلا) . واذا كان العلم يجهز الانسان بالتكنولوجيا (ادوات السيطرة على الطبيعة : المكائن : الالات : الاجهزة الالكترونية) فان الفن يمده بالحوافز الدافعة لتحقيق هذه السيطرة من الناحية الفعلية ويضفي عليه ايضا صفة الارتفاع بالطبيعة الى مستويات رفيعة من الجمال والاناقة والانسجام . ومن هذه الزاوية فان حاجة الانسان الى التعرف علميا على الشمس مثلا من الناحية الفلكية والانتفاع بطاقتها لاغراض الصناعة والزراعة لا يقلان عن حاجته الى الاستمتاع بجمال الشمس من الناحية الفنية بأية حال من الاحوال . استمع الى هذه الابيات الرائعة التي يصف بها رجل من بني الحارث بن كعب الشمس :

مخبأة أما اذا الليل جنها
فتخفى وأما بالنهار فتظهر
اذا انشق عنها ساطع الفجر فانجلى
دجى الليل وانجاب الحجاب المستر
وألبس وجه الارض لونا كأنه
على الافق الشرقي ثوب معصفر
تجلت وفيها – حين يبدو شعاعها
ولم يعل – للعين البصيرة منظر
عليها كروع الزعفران يشبه
شعاع تلالا فهو أبيض اصفر
فلما علت وابيض منها اصفرارها
وجالت كما جال المنيح المشهر
وجللت الافاق ضوء ينيرها
بحر لها وجه الضحى تتسعر
ترى أيظل يطوى حين تبدو وتارة

تراه اذا زالت عن الارض ينشر
كما بدأت – اذا اشرقت – في مغيبها
تعود كما عاد الكبير المعمر
وتدنف حتى ما يكاد شعاعها
يبين – اذ ولت – لمن يتبصر
فأفقت قرونا وهي في ذاك لم تزل
تموت وتحيا كل يوم وتحسر

او الى هذه الابيات الانيقة التي يصف بها الشمس ايضا شاعر لبناني معاصر هو المرحوم الشيخ عبدالحسين الصادق :

أبنت الصبح كم أرعبت قلبا
وكم أدهشت في معناك لبا
فلم تستبق للظلما هزيعا
ولا لكواكب الجوزاء سربا
جبين الشرق منك احمر لطما
وخد الغراب منك اصفر رعبا
أمامك ترسلين بياض شعر
وخلفك تسحبين وجاه سحبا
طلعت بميعة الفتيات زهوا
وسرت بهدجة الشيخات دبا
أراك وانت جارية رخاء
سبقت الطرف حين يرد هدبا
أراك وانت سافرة المحيا
سدلت من السنا عليك حجبا
فانت مع التبرج بنت خدر
وطالعك المبين هو المخبا
أراك تبدئين الناس ظلا
وانت تقطعين الظل اربا

هذه الصور الفنية المترفة في وصف الشمس ستبقى خالده ما بقيت الشمس والانسان . في حين ان الصورة العلمية الفلكية للشمس معرضة للتحوير او التعديل وحتى الالغاء في ضوء تقدم العلم كما هو معروف .

ومن الاستنباطات الاخرى المشار اليها قولهم ان العلم يعبر عن الطبيعة تعبيرا موضوعيا دقيقا وامينا ويتعامل معها بالرموز والمجردات وبالمعادلات الرياضية [الفكر المجرد المستند الى المنطق] . في حين ان الفن ينحو منحى مغايرا ويستعمل الصور الذهنية الحسية – بدل الرموز – وهو ايضا يستند الى الخيال .

وهذا القول مردود ايضا بهذا الوجه من وجوه الاطلاق : ففي العلم والفن خيال ومنطق : تفكير بالمجردات وصور ذهنية : مع اختلاف نسبي بينهما في شكلها ومدى الاعتماد عليها وذلك لاختلاف طبيعة الفن عن طبيعة العلم في الشكل والمحتوى . ومن تلك الاستنباطات ايضا قولهم ان العلم يسير من المجرد الى المحسوس : يبدأ بالمجردات وينتهي عند القضايا الحسية : يبدأ بالتعميم وينتهي عند التخصيص . اما الفن فيجري بنظرهم على العكس من ذلك . وقولهم هذا مردود ايضا بهذه الصورة من صور الاطلاق كما ان قضية المحسوس والمجرد هي في جوهرها قضية نسبية فما كان محسوسا بالنسبة للعالم المختص (نظرية آينشتين في معادلاتها الرياضية مثلا معادلته الرياضية المعروفة : $E\text{-}NC^2$) هي مجردة بالنسبة لغيره . هكذا ومع ذلك فان الاتجاه العام في الفن هو الجنوح نحو الصور الحسية (البصرية: كما هي الحال في الرسم والنحت والشعر) او الصور الحسية السمعية كالموسيقى في حين ان العلم – وبخاصة النظري منه – ينزع نحو التجربة . وهذا يعني – بعبارة اشمل – ان العلم والفن يلتقيان في بعض النواحي او يتفقان في بعض الصفات المشتركة وان كان لكل منهما خصائصه المميزة التي ينفرد بها . ومع ذلك فاننا عند ما نوازن مثلا بين عملية الابتكار (الابداع : الخلق) الفني وبين نظيرتها فيمجال العلم نجد انالعناصرالمشتركة بينهما تتجاوز نواحي الاختلاف . ولادراك العلاقة بين العلم والفن ادراكا مستوعبا وعميقا لابد من النظر الى كل منهما من ناحية كونه عملية حية يعبر منها نشاط الانسان الخلاق عن نفسه بهذا الشكل او ذاك لا ان ننظر اليهما من ناحية النتائج التي يتوصل اليها كل منهما على انفراد .

اهم مصادر البحث

(1) Dewey, John: Art as Experience, New York, Minton, 1934.
(2) Lunacharsky, A.: On Literature and Art, Moscow, Progress, 1966.
(3) Mechenko, A. and Others, Problems of Modern Aesthetics, Moscow, Progress, 1969.
(4) Plekanon, Art and Social Life, Moscow, Foreign Languages Publishing, no date.

للعشب رائحة وللاجساد وهذا الليل غول

علي الخليلي

التماثيل فوق مداخلنا تملك الوقت ،
لكن للبحر رغبته في الجفاف ،
وللحرب ...
حيلتنا لاتجاب ،
لينفرط العقد ، يحترق الرمل ـ اي سراب !

●

ـ تتراكم الايدي فتكتشف الحراب سمادها ،
والبيعة الاولى جفاء :
اننا نجتث خاتمة المطاف ،
وننزع الاختـــام ،
فانتعلوا الهواء !
ـ صاحت حمامتنا الذبيحة ،
والبنادق خلف أكياس الرمال ،
وهذه التي لا أسم ، لا عنوان ،
لاشجر الحرائق نادب تاريخها ...
صاحت ، ففطتنا الدماء ،
وضج من تحت الجسور ممزق :
هل نامت الصحف ـ التماثيل ـ الهواجس ،
هل سمعنا صيحة ؟
قلنا هم الاعداء ما نامت بنادقهم ،
هم المدن الشهيرة ،
والتماثيل ـ الهواجس ...
ـ ان حيلتنا القديمة لاتجاب ،
وان قنبلة تخفت في الثياب ،
وفي الموائد ، والاســرة والعناوين المثيرة ،
فاستميتي يا نصوص الواقفين على الحراب !
سيناء في فم قاتلى قول ،

●

وفي سعف المساء مفازة ،
والنفط يكتب بعض اسماء الجنود ،
وبعض حدو الابل في سهر الخنادق ...
بعض ما تركوا وراء الافق من رمل ،
ومن نار مرمدة ...

●

واقول من فرط الهوى :
ما كل وجـه رغوة ،
لكنما لين المفاصل عورة ،
والنار تأكل بعضها ،
فأعوذ بالنيران
يـا ...
بلورة حمراء !
وانا أهاجز منك من زمن الخرائب ،
والقصائد والمداخن والنبواءات الفتية ،
افتح الباب ـ المفاتن ـ والفوانيس ـ الشقاء ،
واوقظ المنفي : راسك اول الشهداء ،



فأذكر راسك المقطوف ...
والقرامطة الذين نكونهم ، ونكون اوردة البقاء ،
نكون لافتة النداء ،
نكون أسفنج المصائب...هاهو الوطن/العواصم!
آه يا وطن الخرائب !

●

وسبات القصب المتص ،
بواكير الخيبة والحب المقتال ،
رحيل اللطمة ما بين الحاجب والعين ،
صفوف الامطار الحتجبة :
ان التفاح لقاتل !؟
فاسحب قنديلك من ليلي ،
واتبعني في الصف الخلفي !

●

الفظ هذا المسمار ـ أقلد أطماع الريح ـ أبشر بالعشق ـ
بأشكال لاتنحر ـ ودوائر اوطان ـ طبقات تتكابد طعم العنف ـ
مشارف ساحات واسعة ،
واشاهد ما يغسل هامات العالم ،
فالنعش الواصل مابين الصحو وبين الخمر طريق ،
ورحاب السفر طيور ...
يا هاجرنا !
يا شاهدنا !
يا وقتا لا نعلم !
يا سيفا لا نرفع !
يا خبزا ...
لم ينبلج الجفن ،
ولم تعشقنا تفاحة .

●

ناديت يا «غرناطة» انتبهي ـ العساكر هاجروا !
ناديت يا «غرناطة» احترقي ـ البساتين ـ التماثيل ـ
الوجوه السمر لم تثمر . وهذا القمح مبذول
لغيرك ، والشواطىء اغلقت ابوابها ...
ناديت يا «غرناطة» الدمع الدم الاكباد ان الليل غول ،
والمقابر بارحت أوطانها .
ان ...
ولم يرسم على احدى الشوارع وجه طفل ...
رفعت بيارقي وهتفت : يا اسرار « عكا »
اي درب للوصول الى المنائر ؟ !
انني أنضح بالنشوة القاتلة !
واحب لجرحك صحوي وسكري ،
احب لجرحك هذا الشمول ،
واني اقشر هذي التفاحة العطنة ،
واكشف سر الارض الحمراء .
ان من ألبسه ثوبي ،
ومن اطعمه خبزي ،



ومن يفصلني عن عثرة الليل : يقم الان ،
ويمض تحت عيني .
والاساطير التي تحملني ، تنهار :
تلك الشهوة الهوجاء تذوي !
ـ لست مميزا، وان تناسلوا الخرائط ـ الوثائق ـ
المحافل ـ البكتيريا ـ البكتيريا ـ البكتيريا !
فانني أبسط من جذر ،
أهز قامتي ، واشرب المطر !
ونظل نبحث عن عيونك ،
نبحث عن شغاف الجملة العصيان والادمان ،
نبحث عن هسيس العشب ،
والالوان ،
عن نسل يقوم من الازقة والبنادق والبساتين الحزينة ،
عن عناوين البيوت ،
وعن حماس البحر :
ان «القدس» فاتنة الى حد الطعان !
والبحر مأسور على أبوابها السبع ـ النقوش ـ الخيل ـ
والصحراء ـ والاطفال ...
نبحث : نحن لانتذكر الاشكال !
ان «القدس» فاتنة ، وان الشوك باق ....
وللاجساد أسماء ، ورائحة ،
طقوس ..
والدموع سلاسل في القلب :
ينطق صخرها ، ورمادها ... والنار تأكل بعضها .
قدم تحركها الرياح ،
واذ رأينا في المنام غزالة مذبوحة
فصحا الخيال ، وقالت الفلك يضيع الثار !
قالت ان في الابكار منزلة ... ،
رأينا في المنام حديقة ...
قدم تحركها الرياح ، واذ ...

قدم بحجم الوردة الحمراء تنمو ،
آه تنمو في التفاصيل الشجية .
قلت : يا وطنا تدحرج !
يا حديقتنا الذبيحة !
قلت ، فانتفضت . تفتحت التفاصيل القتيلة . والنهار سقيفة محروقة . والورد يتبعنا . الى ابن السبيل ؟ نرد نحوك ، واللاجيء نحونا . والموت . نتركها . فتنطق وحدها : تتآلف الاجساد ، ينبت من جديد لونها البشري . تفتح بابها الوردي : احمر ايها الجوري . احمر كالمناديل الحرائق . آه نتبعها ونتبعها ونتبعها .
في ظهري القدس ، وهيروشيما ، هيروشيما ، هيروشيما !
في وجهي .
في ظهري .
وانا اكتب اغنية عن ميراثي في الموت ، وفي النفط العربي ،
وفي حرب ١٩٤٨و١٩٧٣ واقفال وقوانين ...
فاذا انفلتت من صدري المتعب اوطان ساخنة ، متعبة ، رائعة ،
طأطأت لها رأسي ومضيت .
يا أوطاني !
هل طأطأ هذا العصفور الرأس ،
فلم يتسكع في الجرح التمري ذباب ،
وانا امتح من دمي ... ؟!
وها انت تبلغ حلقي ! فديتك ،
ها انت ترسمني تحت خنجرها ثم تمضي
وتمضي ، وتمضي !
وتوشك أن تنتهي ...
ان رائحة العشب تذهلنا ، فالصحاري التي قتلتنا
تبلل أثوابها في البحار !

ـ طرابلس ـ

عبد عون الروضان

شجرة الرمان

تقدمت نحو البيت بخوف . كانت الحقيبة الجلدية المنتفخة تثقل يدي . حملتها تحت اكثر من سماء وعبرت معها اكثر من بحر ولم تكن ثقيلة وزائدة كما هي الان . فكرت ان اتركها في الشارع لاركض الى البيت ، الا انني لم ار فائدة من ذلك فانا سأصل على اية حال ، كما ان وصولي لن يكون مفاجأة بعد ان ارسلت برقية الى اهلي كانت الشمس تحتضر ، وكانت بقاياها صفراء مثل قشرة البرتقال ومع ذلك فالانسان يطمح منها بشيء من الدفء. نظرت في عمق الشارع ، كانت النسوة يقتعدن عتبات البيوت سوداوات بشكل مطلق ، وكنت اقترب ببطء ..لكنني لاحظت شبحامي يقف ، لملمت عباءتها ، ثم هرعت نحوي وقد افردت ذراعيها مثل طائر كبير . احتضنتني ، لكنني لم الق الحقيبة . قبلتني في راسي ووجهي وعنقي . وكانت تبكي وهي تفعل كل ذلك . اصبحنا في دائرة من الصبية والنساء المتشحات بالسواد والفتيات المتطلعات بفضول . تخلصت من امي بعناء ، وسلمت على النسوة واحدة بعد الاخرى ولكن بدرجات متفاوته

* *

الصباح بارد . وكانت الريح غريبة كالحة تهب بسرعة ، محملة بالبرد . دخلت البيت ، وبدالي الفراغ مخيفا اكثر من اي وقت مضى .. فجأة مزق الجرس السكون ، وقف شعر راسي ، وظللت برهة انظر نحو الجرس الصامت وصوته يرن في راسي . خرجت الى الباب الرئيس مرة اخرى وكانت الريح اشـــد قسوة ، وحين فتحت الباب جاءني صوته

— صباح الخير

اندهشت من وقفته . كان يتكيء على دراجته ، وكانت يده تمتد لي بغلاف اصفر ، تناولته منه ،نسيت ان ارد تحيته — هل تستطيعين التوقيع ياوالـدة .. ؟

لملمت العباءة اكثر من قبل ، واحسست ببـرد مفاجيء يجتاحني وسألته عن معنى ذلك —

— برقية ..

اعطاني القلم لاوقع ، لكنني لم اعرف كتابة اسمي حتى ..

* *

وضعت خطوة عند الباب . دفعته بيدي ، احدث صريرا حادا كما كان يفعل دائما . كانت الابواب في الماضي خشبية كبيرة كابواب القلاع وكانت مرصـعة بالمسامير ذات الرؤوس الكبيرة السوداء ، وكانت تحدث

صريرا عاليا جدا عند دفعها . لكنها كانت تغني معنا .. وتهزج ايضا .. كانت تفعل كل ذلك بمجرد ان نطلب منها .. كنا نغني وندفع الباب وكنا نكيف صرير الباب طبقا لما كنا نردد .. وكنا نطرب معها . لكن صرير ابواب الحديد يشبه الانين الموجع . كان الباب خفيفا حتى ان دفعة واحدة جعلته يرتطم بالجدار . لاحظت انه مازال يحتفظ بلونه الاخضر الفاتح الذي طليته به انا قبل سفري بفترة قصيرة . ابتعت يومها فرشاة عريضة وصفيحة من الصبغ الاخضر وابتدات الطلاء . كنت ارتدي سروال منامي فقط . قالت فتاة كانت تمر امام بيتنا كل يوم : مسكين .. عظامك بارزة كأنك هيكل عظمي . عندها فقط ادركت انني مثل هيكل عظمي لكنني لاحظت انها كانت تنظر نحوي نظرة اخافتني لاول مرة ولكنني شعرت بالنشوة لاول مرة ايضا .

* *

عدة ايام وانا انتظر . في البدء كنت اعد الايام ، ثم كنت اعد الساعات حدثت الجميع عن الامر . هنأني الجميع . في المساء زارتني الفتاة التي كانت تسألني دائما . كانت تلحف في السؤال . كأنها تريد ان تتأكد عدت معي سنوات الغيبة الطويلة . كانت تعرف الحساب احسن مني حتى انها ذكرت لي ارقاما لم اكن اعرفها .. لكنني اذكر ان اباه مات بعد ان طرحت شجرة الرمان ثمارا حقيقية . كنا ننتظر ان تسقط ، لكنها كانت تقاوم بعناد ، حتى نضجت . وصارت الشجرة الام تنوء بحملها الكبير .. قطف الرمان . وضعته في اناء كبير ثم اخذ واحدة وضعتها في صحن . وضع السكين عند العنق ، لكن الرمانة كانت عنيدة كالشجرة .. حتى انها تدحرجت بعيدا . لكنه ضحك ،ووضعها في الصحن مرة اخرى وشطرها بالسكين بقوة ، سمعت ارتطام السكين بالصحن . وسال الماء الاحمر منزلقا في الصحن وقد شكل بركا غامقة اللون صغيرة وبدت حبات الرمان كبيرة مغرية مترعة بالماء .. لكنني كنت احلم .. وكان ابوه قد مات .. ولم يذق حبة واحدة .. كان يحرص على الثمرات ويذب عنها .

* *

حين دخلت ، استقبلتني شجرة الرمان الكبيرة بفروعها التي تسد الطريق. لعنتها في سري اول الامر لكني فزعت وكأنني لمست شيئا قدسيا عندما تذكرة انني انا الذي زرعتها . ضحك مني والدي يومها . وقال انك تزرع فحل رمان لايمكن أن يعطي ثمرا . استغربت كلامه ، لكنه اصر وقال بانه مستعد للرهان . ومع ذلك فقد زرعت الشجرة . كانت صغيرة ذات اوراق خضراء داكنة . ظللت ارقبها يوما بعد يوم ، احدث عنها اصدقائي ، في الدائرة ، في المقهى ، في السوق وفي كل مكان . حتى عرف الجميع حكاية شجرتي . وكنت اؤكد بانها شجرة غير عادية ، لايمكن ان يزرع مثلها انسان اخر . ضحك مني البعض واتهمني الاخرون



بالمبالغة ، ولم يتورع البعض عن ان يتهمني بالجنون وكنت اذا امر في الشوارع الاحظ البعض يشير نحوي ، وكنت اسمع البعض يدعوني بصاحب الشجرة . كنت اشعر بالضجر وكانت شجرتي تنمو بسرعة مدهشة حتى اني دعوت صديقا لي يعمل في دائرة الزراعة بالمدينة لمشاهدتها . حين سألني عن عمرها ، فتح فمه عجبا عندما اخبرته بانه لايعدو بضعة اشهر وعدة ايام وساعات ، راح يفحص التربة ويسألني عن المواد الكيمياوية التي استعملها ليرفع بها تقريرا الى رئيس دائرته عله يستطيع ان يحقق انتصارا في عالم الزراعة يمكنه ان يرتفع به درجة في السلم الوظيفي ، لكنني اكدت له باني لااستعمل اية مخصبات . في مدى سنتين كانت شجرة كبيرة تملأ جزءا كبيرا من الحديقة . عالية كثيرة الاغصان والتفريعات . وحين حاول اخي الاصغر ان يشذب اغصلنها اعترضت محتجا . لكن ابي كان يضحك مثل كل مرة وهو يقول : انك تضيع جهودك سدى .. ان هي الا فحل رمان لايحمل غير عقمه ولايمكن ان يثمر ابدا لكنني كنت ازداد اصرارا على رعايتها اذود عنها الاطفال . وكانت تنمو .. في ذلك الربيع بدات العقد الصغيرة الحمراء تظهر . صغيرة كانت في البداية ، ثم اخذت تكبر وتكبر . بعد ذلك اخذت تتشقق ، وكنت ارقبها في الصباح والمساء . وكنت اتحدث مع ابي بشأنها واحاول ان اثبت له بالدليل القاطع انها شجرة خصبة مثل امرأة تماما . لكنه كان يضحك بثقة ، ويقول لي انتظر وستعرف انها اثمار كاذبة ، ان ذلك لايعدو ان يكون حملا كاذبا ، يحدث حتى عند النساء . لكن العقد الصغيرة تفتحت عن ازهار حمراء نارية ، ضحكت عندها بفرح . وظللت ارقبها كل يوم واعد الازهار ، واحدة . اثنتان . ثلاث .. كان مجموعها تسعا ، وكانت ثلاث زهرات في حامل واحد . كنت انظر اليها بامل وارقبها بحب . لكنني ذات صباح داهمني الحزن فجأة حين رايت بضعت ازهار راقدة على الارض ، حملتها بحنو ، نظرت اليها ، ثم شعرت بابي يقف خلفي وهو يضحك ويذكرني بالازهار الكاذبة والحمل الكاذب . تذكرت جارتنا البدينة ام غائب التي حملت وانتفخ بطنها ، لكن حملها طال ولم تلد ابدا . بدات الازهار تتساقط الواحدة تلو الاخرى ، رغم اني شويت تحت شجرتي قطعا كبيرة من الكبد وتركتها تتشبع برائحة الشواء كما اوصاني بذلك جارنا خضير البستاني . كنت اجتاز المر الامامي للبيت وكانت امي تركض امامي لتهيىء لي كل شيء . اعترضت سبيلي ورقة بيضاء على الارض حين حملتها وقراتها عرفت فيها خطي . كانت رسالة مني الى ابي وكانت تحمل تاريخا قديما واسم مدينة بعيدة وسؤالا عن شجرة الرمان . ثم تذكرت جواب الرسالة الذي تلقيته بعد حين . وكان ابي يضحك مني ويؤكد باني لم ازرع غير شجرة رمان فحل لاتثمر وان من الخير لي ان اقتلعها والقي بها وقودا للتنور وكما كانت امي تشير دوما .

قالت امي : اهلا بك ياولدي .. ثم قبلتني في جبيني ، وانخرطت في بكاء اخرس . وحين هممت بتقبيل يدها لم تسحبها ففعلت .

جلست على الاريكة الوحيدة التي كنت قد اشتريتها . نظرت حولي ، كان كل شيء يذكرني بنفس الصورة التي رسمتها حين كنت يافعا . صورة والدي وضحكته الساخرة . المروحة السقفية التي اشتريتها من اول راتب تقاضيته . جهاز الراديو الذي رفضت ان ابيعه رغم انه عاطل . خرجت امي من غرفتها تحمل الي تمرا بطبق صغير من الخوص واناء زجاجيا مملوء باللبن . وضعت كل ذلك امامي . ابتدات الاكل بصمت وطوال ذلك كانت امي تجلس امامي تنظر الي بشوق وترفض ان تصدق اني انا . لقد عدت اخيرا ياامي .. وهاانك تريني امامك بلحمي ودمي . لكنها كانت تنظر نحوي بريبة .. كأنها تحسب الامر لعبة . كانت تؤمن بحكايات الجن والشياطين . التي تتفحص اشكال الناس ولم تتورع حتى عن اخراج ابرة غليظة من عصابتها لتعبث بها امامي وهي تتمتم بهمس . وحين انتبهت الى واني انظر اليها شعرت بالخجل ثم غرزت الابرة في عصابتها ثانية بعد ان اطمأنت الي أرجو ان لاتغادرنا ثانية بعد الان . كفاك غربة وتنقلا . ثم ان اباك مات وانت في الخارج . كان يريد ان يراك ليعتذر لك

ـ يعتذر لي .. لماذا ؟ .. كنت قد شرقت بدموعي

ـ شجرة الرمان التي زرعتها لم تكن عقيمة ..

ـ كنت اعرف ذلك منذ البدء

نظرت الي امي بطرف عينها ، وحين راتني انصرف على الاكل .. قامت لترفع بقايا التمر واللبن من امامي ..

ـ دعيني افعل ذلك عنك ياامي

ـ لا .. انك متعب . وعليك ان تستريح .

شعرت باللبن يتمدد في جسمي ، في شراييني خلعت حذائي وتمددت على الاريكة .. كانت اجفاني ثقيلة .. ثم اسلمت نفسي الى نوم ثقيل ..

كانت الخطوات خفيفة اول الامر ثم اضحت ثقيلة مثل خطواته السابقه لكنه كان يبتسم . اخذني اليه ، قبلني .. لكنه لم يتكلم ابدا .. وحين هممت بالامساك به من معصمه لحمه على الكلام انفلت هاربا ، وشعرت بدمعه ساخنة تسيل على خدي وتنحدر على شاربي الحليق . وحين وصلت فمي شعرت بملوحتها .. نظرت الى امي تبكي هي الاخرى ، وسقطت دمعتها لتختلط بدموعي

سألتها : هل نمت طويلا ؟

ـ لا .. قالت

ـ ولكنني حلمت ياامي .. لقد رايته .. اراد ان يعتذر ولكنه لم يتكلم قط .. عندها شعرت بالسعادة

محاسبة المسرح المغربي

من خلال لقاء مع احمد الطيب العلج

اعداد : لمسيح احمد

الى جانب الصديقي هناك احمد الطيب العلج الا انهما يواجهان نقدا عنيفا ، في الوقت الذي يكتب عنهما في أجزاء اخرى من الوطن العربي ما يناقض ذلك ولهذا فكرت في اجراء هذا الحوار مع احمد الطيب العلج ولكن بشكل فيه نوع من المحاسبة ، والتركيز على شيء مهم باعتبار الصديقي باحثا عن أشكال تراثية في الاخراج والعلج باحثا عن مضامين تراثية للمسرح .

● **ـ اود ان أجعلك تقدم نفسك للقراء ، فتحدثنا عن الطيب العلج في المجال المسرحي :**

أ ـ الممثل

ب ـ المقتبس

ج ـ المؤلف

د ـ المخرج

هـ ـ لماذا البطولة والتأليف والاخراج ؟

احب في البداية ـ وفي حدود الجواب على السؤال الاول ـ أن أسجل هنا حادثا بسيطا يمكن ان نستلخص منه الجواب على الاسئلة الاربعة المتفرعة مجتمعة .

ففي بداية حياتي الفنية .. كنت اتردد على نادي فرقة شباب الفن بفاس .. ولم تلفت مواظبتي على الحضور باستمرار او حرصي على احترام اوقات التمرين اي انتباه .. لاي مسؤول في هذه الفرقة .. ولكني لم اصل ولم ايأس وذات يوم .. تغيب احدهم .. وكان يمثل دور خادمة .. فطلب مني المخرج بكثير من اللامبالاة ان انوب عن الشخص المتغيب .. واقوم بدور الخادمة .. كان الرجال في بداية عهدنا بالمسرح يقومون بالادوار النسائية .. وكان دور الخادم ثانويا لدرجة انه دور بلا حوار .. فالمطلوب من «مبروكة» وهو اسم الخادمة ان تحضر الشاي عندما تتلقى الامر بذلك .. وفي امتثال صامت تصدع بالامر وينتهي دورها .. الا انني عندما ناداني سيدي : مبروكة احضري الشاي .. لم استجب في صمت .. بل جعلت احاوره .. واناقشه في تصرفاته الشاذة وبالعامية المغربية . في حين ان المسرحية مكتوبة برمتها بالفصحى .. الشيء الذي اثار موجة من الضحك في النادي وايضا نوعا من الاستحسان .. وبعد تردد قصير قرر المخرج ان يسند الي هذا الدور .. كما اعطاني المؤلف الحرية في اختيار الكلمات .. والفقرات .. والتداخلات التي تناسب المواقف التي توجد الخادمة ضمن شخوصها على الخشبة ..شيء اخر .. المخرج نفسه خول لي الحرية في التنقل على الخشبة ، وبهذه الحيثيات كلها .. كان ظهوري على



المسرح لاول مرة ـ وبمصادفة لم يكن لي فيها اختيار ـ ظهورا يجمع كل هذه العناصر : الممثل .. المقتبس .. المؤلف .. المخرج .. وطبعا كل هذا بكثير من التجاوز . هذا الحادث البسيط الذي سقته هنا يمكن ان تستلخص منه كل معطيات التجربة المسرحية التي عشتها فيما بعد .

اما انا كممثل فأعرف الوظيفة التي تخصني ضمن اطار المسرح ككل ولا اقوم الا بالادوار التي تناسبني هنداما .. سنا.. وذهنيا وطباعا ايضا .. ولاأتعدى حدود امكانياتي الفطرية والمهنية معا اعرف مالي وما علي .. ولم امثل اي دور يتناقض مع وظيفتي حسب القواعد والاعراف المسرحية ـ وحتى في الحالة التي اكون فيها المؤلف المخرج لم استجب قط لاي دور يغري اذا لم يكن يناسبني من الوجهة الفنية .

اما الاقتباس فهو بالنسبة لي مدرستي الاولى في الكتابة للمسرح ... ولكنه لم يكن سوى مرحلة تعليمية في الممارسة فقط على اني لم اقتصر على اقتباس مسرحيات موليير وحده بل اقتبست لجل رجال المسرح الافذاذ شكسبير .. ماري فو .. كوتولين .. لابشيت .. كوكول .. بيكيت .. بريخت .. رونيـــار .. جيل رومان .. وغير هؤلاء كثير .. فانت ترى ان هذه الاسماء تمثل المسرح الكوني .. مدارس مختلفة اشد الاختلاف شكلا ومضمونا .. بحيث انني لما بدات مرحلة التأليف .. لم يظهر في انتاجي اي تأثير باي واحد من هؤلاء بل انني استلهم واقع الشعب وقضايا النـاس في مجتمعي العربي المغربي الافريقي .. لقد دابت على ان اضع في اعتباري انسان العالم الثالث .. وكل المسحوقين بصفة عامـــة .

ياتي بعد هذا كله .. الشغف بالبطولات على الخشبة وفي كل المسرحيات وهنا اجدني مضطرا الى ان اعود بكم الى مسرحياتي لنبحث معا عن البطل الفـذ المطلق .. الذي يغري الممثل لكونه يتيح الفرصة لـه ليصول ويجول على الخشبة .. فهل هو فعلا موجود ؟ بقول جوفه وهو ممثل كبير ليس هناك دور كبير ودور صغير .. ولكن الذي يكبر ويصغر هو الممثل نفسه .. ومسرحياتي على كل حال ليست ـ من باب اي تصنيف ـ مسرحيات بطل واحد ..انها وبكل تواضع وموضوعية .. كتلة من المواقف .. والاحداث والتناقضـات .. والعقليات .. والطباع .. والتصرفات تتجمع لاحياء المشاهد واعطائها مقومات الحياة .. لكي تعطي وتأخذ..



وتتكامل لتحصل على ردة الفعل المطلوبة من الجمهور وقد يتأتى لممثل ما .. ان يلمح في دور ما لعدة اسباب منها على سبيل المثال انسجامه مع خصائص الشخصية وهذا لايعني ان طغيان هذه الشخصية آت من النص ذاته بطريقة حتمية مسلمة ثم هناك نقطة اخرى لابد ان اشير اليها هنا .. وهي انني عندما اشرع في اخراج مسرحية ماتنتهي مهمتي كمؤلف لتبدأ كمخرج .. فلا اراعي في توزيع الادوار الا صالح العمل الفني ككل .. ولا آخذ من الادوار الا ما يناسبني بلا تواضع مزيف وبلا طموح مغرور .

تبقى هناك مشكلة ضرورية اغناء الخزانة المسرحية العربية بنصوص اصلية . ان العمل المسرحي الذي انجز في المغرب على يد زمرة من المسرحيين الموهوبين الاكفاء وهم كثار .. وعلى مدى عشرين سنة من التجارب في الاحتراف .. او ماشابه الاحتراف .. تكون منطلقاً صحيحا وسليما في مجال البحث عن الهوية والذاتية المسرحية المغربية العربية .. على انني اؤكد هنا ان تجربتنا في هذا الميدان ليست تجربة رائدة ولكنها اسهام واضح المعالم في مضمار ارتياد الاصالة وايجاد الصيغ المناسبة لمسرحنا الفني تتفق وعقائدنا وتقاليدنا .. ومعتقداتنا وطباعنا والذهنية الذكية الشديدة الحساسية لانساننا المغربي .

● **عن الاقتباس احيانا كنت تحصر اهتمامك في هذا الاطار ، واود ان أشير بانك كنت ناجحا في مغربة النصوص المولييرية ــ لدرجة أن الناقد برادة سماك حفيدا لموليير ــ لكن يبقى أنك كنت تواجه في هذا المجال بمحورين : لماذا الاقتباس فهل نحن في حاجة الى اقتباس أم ابداع يؤطر مسرحا وطنيا ؟ ــ هل أجواء مسرحيات موليير ملائمة لواقعنا أم لا ؟**

ــ قلت لك فيما اسلفت ان الاقتباس مرحلة وقفت بواسطتها على الاسرار لفنية الكتابة للمسرح .. بمعنى كتابة ما يمكن عرضه على الخشبة .. لا ما يقرأ على اريكة .. ولكن هذا لايعني انني طلقت الاقتباس نهائيا فما زالت هناك اعمال جادة تلفت انتباهي وتستحوذ على اهتمامي ، فلا أملك الا الاستجابة لها وطبعا بعد موافقة اصحابها او من ينوب عنهم .

ان كل ماأراه من احداث يومية .. وما اسمعه من محاورات بين الناس في الشارع .. في المقهى في المنتديات .. الاسر .. كل ذلك يكون في ذهني مشاهد مسرحية .. تكون غالبا في غاية الروعة اذا ما نقلت بامانة وفنية طبعا والنقل من هذا المعين الذي لاينضب ليس في الواقع الا اقتباسا من الحياة نفسها .

اما عن ملاءمة موليير لحياتنا فانا لا اتعامل مع موليير معاملة المقتبس بل أتعدى ذلك الى مرحلة التأصيل .. ولقد شهد لي بذلك الاستاذ الناقد الدكتور علي الراعي في كتاب له عن فن الفرجة ، ثم ان كثيرا من القضايا التي اثارها موليير ماتزال قائمة .. والاقتباس بصفة عامة انفتاح فني لم تتجاوزه الاحداث بعد ...

● **شيء آخر هو ان الاقتباس ليس مرحلة زمنية قطعها عملك المسرحي ، فقد كنت تزاوج بين التأليف والاقتباس ، فهل تتفق معي ؟**

ــ اعتقد اني اجبت في معرض السؤال السالف عن هذا السؤال ، على انني أميل من ذي قبل الى التأليف

● **اظن بان الموهبة بالنسبة اليك سبقت التكوين، خاصة انك قلت لي بان شخصا ما قارن عملك ببريشت في وقت لم تطلع فيه على أعمال هذا الاخير ، فكيف استطعت البقاء رغم فقدان الدراسات الدرامية عندنا ؟**

ــ عندما كتبت مسرحية «الشطاب» اي الكناس سنة ١٩٥٦ كنت اذ ذاك شابا في بداية عهدي بالمسرح اعتمدت بطريقة عفوية اسلوب اللوحات وهو نوع من

المسرح يتحرر من قيود وحدة الزمن والمكان .. التي تحتملها جل المسرحيات المكتوبة بطريقة الفصول .. والتي لاتكتب اصلا الا لتمثل في المسرح الايطالي من الوجهة المعمارية .. واعتمدت ايضا اسلوب الاغنية الشعبية في المواقف الحرجة والغناء الجماعي ..

ولحسن حظي مثلث هذه المسرحية ضمن مهرجان مسرح الامم «سارة برنار» بباريس في نفس السنة .. حيث قدم المغرب في نطاق هذه المشاركة مسرحيتين : «عمايل جحا» وهي مقتبسة عن «مخاتلات سكابان» لموليير والثانية الشطاب وهي لي وكانت مشاركتنا في هذا اللقاء المسرحي الدولي حدثا فنيا هاما .. وظاهرة ملفتة للنظر .. ذلك اننا كنا جميعا شبانا صغارا السن لايتجاوز اكبرنا ستة وعشرين عاما .. وكان علينا ان نشخص ادوارا تركيبية جد معقدة وصعبة .

ومن خلال ما كتبته عنا الصحافة الفرنسية المختصة والنقاد الكبار من امثال : جان جاك جوتي الناقد الذي اوصله النقد المسرحي الى الاكاديمية الفرنسية .. اقول من خلال حفاوة الصحافة الفرنسية بنا ادركنا اننا احرزنا نجاحا كبيرا لم نكن نحلم به .. حتى ان احدهم ولعله جان جاك جوتي نفسه قال مخاطبا الفرقة الوطنية الرسمية «لاكوميدي فرانسيز» يامعشر الشيوخ ادعوكم للتفرج على شباب المغرب اليوافع وهم يمثلون .. لتتعلموا كيف ينبغي ان يمثل مسرح موليير .. ولعل مؤلفنا الكبير ينام الان في قبره قرير العين .. اما الكناس فقد قالوا : ان مؤلفها جد متأثر ببريخت والحقيقة التاريخية اقول انني لم اكن قد سمعت او قرأت او شاهدت شيئا لبريخت .. وقرات له واقتبست عنه فيما بعد .. انه مؤلف بارع فذ .. ومع ذلك لم اتأثر به

وبعد يمكن ان اقول بكثير من التجاوز انني موهوب .. ولكنني ايضا دارس واعرف مواطن الاشياء المرتبطة بالمسرح ولكن بلا عمد الى شقشقة لفظية فارغة .. ولا احتفاء في ابهام مفرط في الغموض ولااسراف في استهلاك البهرجة المموهة .. احب البساطة والسهولة واليسر وخصوصا اذا تعلق الامر بمخاطبة الناس بلغة المسرح .. اتوق الى الوصول الى اذهان الناس من اقرب السبل وايسرها .. لااقتحم صعاب اللف والدوران .. وحتى في اخراجي لااعمد الى ابهار الناس باقحام تقنيات استهلكت في الغرب وتجاوزتها الاحداث ان ما يهمني بالدرجة الاولى هو ان اوصل النص للناس من اسهل واسرع الطرق .. وليس معنى هذا انني منغلق معزول كافر بالتقنية المسرحية الحديثة .. ولكنني اتفادى كل مالا تحتمه مقتضيات التبليغ ولا يستوجبه النص .. واذا قلت انني احب البساطة فليس معنى ذلك انني اهيم بالسطحيات فمحبتي لها تنبعث من عمقها وفعاليتها

ان الموهبة اهم شيء في المسرح .. وهي في نظري تأتي بالدرجة الاولى .. وقبل الثقافة فاما ان نكون .. واما ان لانكون بالمرة .. اما ان يكون الانسان مطبوعا بفطرته على ارتياد المسرح واما ان يترك الخشبة لمن تشدهم عوامل فطرية اليها .. وعلى كل صعيد .. ولكن الموهبة الواعية الملمة .. الدارسة .. المثقفة .. هي دائما الهدف الامثل .

● **لماذا تختار الكوميديا اطارا لموضوعاتك؟ هل ذلك مسايرة للذوق الذي يحاول المسرح الرسمي ان يعود عليه الجماهير ، لحصر العمل المسرحي في تسلية يقضي فيها الرجل فراغه قبل ان يتوجه الى غرفة نومه ام هناك تعليل اخر ؟**

في سؤالك هذا نوع من التعريض .. وانا اولا ارفض هذا التعريض المضمن .. ثانيا انا لا اكتب الا ما يمليه علي ضميري وما يدفعني اليه احساسي وبالتالي مايدفعني اليه واجب المواطنه وكرامة الفنان .. والمسرح الرسمي لم ولا ولن يستطيع ان يحتويني او يوجهني او يشير علي بما ينبغي ان اتطرق اليه من موضوعات .. انني اقدم ما تسمح به الظروف .. وجوابي في منتهى الوضوح والصراحة والمساهمة في تعويد الجمهورعلى اطار التسلية السالبة او ترويضه على الاقتناع بالتسلية لقتل الوقت او لمجرد التسلية .. فهذا اتهام خطير جدا .. اذ العملية في حد ذاتها تعتبر تواطؤا لا يرضاه اي فنان حق .تبقى هناك مسألة اخرى تقابل التسلية عندي بالنسبة للاخرين ..من الحق ان نرفض بصفة قطعية الضحك الرخيص.. والتسلية المبتذلة .. ولكن هناك في الواجهة الاخرى .. الدغدغات الرخيصة والتلويح بالشعارات لمجرد استجداء العطف .. العطف النضالي والزعيق العديم الجدوى .. حتى هذا الاتجاه على ماقد يثيره من حماس فهو ايضا مرفوض .. وبالرجوع الى مسرحياتي وهي مكتوبة بالعامية وبالفصحى ايضا يمكنك ان تستلخص نوع الالتزام عندي بقضايا الناس وحتى وانا اعمد الى اضحاكهم .

اما لماذا اكتب المسلاة دون المأساة .. فصدقني انني اكتب المآسي الضاحكة .. ومفعول الضحك عندي اسدال ستار النهاية فليس الهدف هو الضحك لذاته.. او لقتل الوقت وسد الفراغ .. وانما المقصود هو ما تتضمنه التسلية من دعوة باسمة الى التفكير .

● **هناك بصمات موليرية صارخة في عملك المسرحي ومنها التركيز على معالجة العيوب الاجتماعية بطريقة السخرية والفكاهة ، لكنك تغمض عينيك دائما على مصدر تلك العيوب ، وهو الطبقية ، هل يكون علة ذلك انك ضحية اعجابك المبكر بموليير او عدم اهتمامك بما يجري في بلادك ام تفضل الحياد الذي اصبح في حد ذاته انحيازا ، و «النشبة» دليل على ذلك بان جعلت الغني مثل الفقير ضحية لشيء واحد هو اللا عدالة ؟**

— يمكن لي ان اعتبر سؤالك هذا سؤالا وجوابا في الوقت ذاته .. فالذي ينبه بجرأة الى نقطة ذات حساسية خاصة وهي اللاعدالة .. ولا منحازا بطريقة او باخرى اللهم الا اذا كان المطلوب مني كمبدع مسرحي ان اتحول

الى خطيب . المسرح فن قبل كل شيء الا انه يمكن لنا ان نعبر من خلاله ايضا عن كل شيء .. ولكن كيف ..؟ وبأية طريقة ؟ بالالتزام في المسرح .. بقضايانا مجتمعة وضمنها الصراع الطبقي والصراعات المذهبية الاخرى .. لايجب ان ينسينا مقومات البناء الدرامي فنتحول الى مجرد ابواق للتهريج والدغدغة..والتلويح بالشعارات .. المسالة جد دقيقة وذات شفافية خاصة .

ومسرحية «النشبة» اكبر دليل على مااقوله .. فكل الذين تفضلوا مشكورين بالكتابة عنها من المنظرين المغاربة .. تناولوها من وجهات نظر جد مختلفة ومتباينة .. كل حسب معتقداته وميوله وانا لا املك الا الاحترام للاراء التي عبر عنها الاستاذ محمد برادة حول «النشبة» ولكني لا أتفق معه .. كما احترم الانتقادات الاخرى .. ولكن لكم دينكم ولي دين ..

عيوب الناس من عيوب المجتمع .. وعيوب المجتمع من عيوب المسؤولية .. والذي يمس الفرع يمس الاصل والمسلسل مترابط متداخل يستقل فيه فرع عن اصل ... ؟ !! لقد واجهت كل العيوب في تحديشهد به كل المنصفين المتجردين .. ولم اهادن او اغض الطرف عن شيء ..ولكنني اكره ان اكتب المسرحية «الصحافية» التي تكتب بسرعة .. فهذا النوع من المسرح يولد ويموت في ان واحد .. وسرعان ما تتجاوزه الاحداث.حقاانهقد يكون استجابة سريعة لحدث آني يكتسي اهمية خاصة ولكن العمل غالبا يفتقر الى عوامل الاكتمال ومن هنا تأتي نهايته الحتمية من منطلق بدايته .

● **كيف يمكنك التوفيق بين وعي المثقف الملتزم ومحاسبته لك وبين الجمهور العادي ، باعتبار ان المسرح أقرب الفنون ــ الى جانب الاغنية ــ الى الجماهير ؟ وهل يكفي انك تقف موقف التهدئة ؟**

ــ كثر اللفظ هذه الايام عن الثقافة .. وبكيفية يكتنفها الكثير من الغموض والابهام والضبابية ــ على حد تعبير بعضهم ــ فكل الذين يكتبون عن المسرح من زاوية التذوق فقط.. يقحمون كلمة الثقافة اقحاما يثير الضحك احيانا ..

وذلك لانني اعرف ان مفهوم الثقافة بصفة عامة .. يختلف كثيرا عن مفهوم الثقافة المسرحية الخاصة او المختصة او المتخصصة .. وهذا ما يفتقر اليه جل المنظرين المتطوعين للكتابة والخوض في شؤون المسرح عندنا ومن هنا تأتي احكامهم متعسفة يطغى على معظمها الطابع العدواني الجائر . وهم مع ذلك مثقفون محترمون ..وانا لاأعزي الزلل الذي يقعون فيه لسوء نية مسبقة بقدر ما أعزيه لسوء الفهم الذي تنتج عنه الاحكام الثقافية غير المثقفة .. بمفهومها واعرافها المسرحية فكل كتاباتهم او جلها استعراضات للعضلات الثقافية .. وتتمثل هذه الظاهرة المتخلفة اولا في النظرة الفوقية الى المسرح والى جمهور المسرح مع ان جمهورنا ذكي وذواق ولا يضحك ولايبكي لمجرد الضحك والبكاء ولكنه يعطينا ردة الفعل الواعية والايجابية .. فلا ينبغي ان نتهمه بالغباء او الغفلة اذا استجاب لشيء يحسه ويخصه ويعبر عن تطلعاته بالطريقة التي يفهما ويتجاوب معها .. والتي قد لانحسها ولانتجاوب معها .

ثانيا : العمد الى الاسهاب والاطناب في سرد المستظهرات من النظريات والافكار التي يضيق بها نطاق المسرح احيانا على حد حكمة الغزالي وكذلك سرد الاسماء والروايات . المسرحيات والخوض في مقارنات تفتقر لكل عناصر التكافؤ . ثالثا : الطمس والغبن وعدم الوضوح ، ويتمثل في رصد من الكلمات المنفوخة الجوفاء التي أضعها هنا بين هلالين « المنطلقات .. الترسبات.. المسار الايدلوجي .. المعطيات .. الابعاد .. الارضية .. الفريب .. الانزلاقات .. الابهار .. مركب الاقلاع .. التطلعات الاستلاب .. الاصالة .. الخلفيات .. الفولكلور » وما الى ذلك من هذه الفنتزيات البهلوانية..

ففي محيط هذه الكلمات ــ وقد أصبح بعضهم سجينا في قفصها ــ يلفون ويدورون في الحلقات المفرغة ثم يرصفون جملا بلا مدلول واضح تطغى فيها العشوائية المفرقة في الابهام والغموض والتعثر ويرفعون في الخلاصة من يشاؤون ويحفضون من يشاؤون .

ويجب أن نعترف أننا في مرحلة العبور بالنسبة الى هذه الظاهرة التي مربها المسرح في كل الامم التي سبقتنا لارتياده أما مسرح التهدئة وهو عكس مسرح المواجهة الصريحة فانا أفضل أن نسميه : « مسرح التنويم » ومسرح التنويم هذا هو الذي يدغدغ من غير ان يدعو الى التفكير .. اما مسرحي فهو دعوة ــ وان وان كانت ضاحكة ــ الى التفكير .. دعوة كبيرة وملحة ومتكررة .. والتفكير بطبيعة الحال يؤدي حتما الى التغيير وهذا ما نطمح ونعمل له جميعا .

ومع كل مآخذي على النقد المسرحي المغربي وغياب الاختصاص فيه .. فانا لا انكر انني استفدت كثيرا من بعض الاساتذة وفي مقدمتهم الدكتور محمد برادة .. والاستاذ المساري والاستاذ القباج والاستاذ محمد التازي .. و .. و .. و

فهؤلاء جميعا قد اختلف معهم كل الاختلاف .. ولكني لا أشك في نبل مقاصدهم وحسن تذوقهم .. وصدق واخلاص توجيهاتهم . فعلى الرغم من الحدة التي تكتسيها كتابات برادة مثلا فهي حدة معقولة وواعية ومقبولة لانه يستهدف التقويم لا الاحباط .

● **قال لي صديق متتبع ومهتم باننا كنا نراهن على الملح للخروج من الطوق والانحياز الى مسرح جاد وهادف ، ولكن أتدري ماذا قال لي؟ انه ذو وجهين : يجامل الجمهورويجامل الرقابة، انه يغالط ولكنه كسب جمهور التسلية وخسر المثقفين والتقدميين ؟**

ــ ولعله هو ايضا من المثقفين .. والله لا اخفي عليك انني كنت أود أن اسمع هذه المعاني الجميلةالمبتكرة

منه هو .. ومصاغة بكلماته المثقفة المتفلسفة .. أو لست معي في أن هذا الراي متناقض .. وفكاهي يثير الضحك ومع ذلك تبقى ضرورة توضيح جوهري..المسألة ليست تجارية في رأيي وحسب واقع المسرح المغربي حتى أتعامل معها وفي تقديري ما قد يدره من ربح وخسلرة .. وحتى الخسارة بمفهومها المعنوي .. ارضاءجميع الناس المثقف منهم وغير المثقف . شيء من قبيل المستحيل .. على **ان للنسبة دورا هاما في الموضوع .. وانا اعتقد ـ وقد أكون مغرورا أومخطئا فيهذا الاعتقاد ـ ان نسبة المثقفين التي تقبل على مسرحي وتتفاعل معه نسبة كبيرة جدا..** انني أقدم مسرحا شعبيا هدفه الاتصال بجميع الناس على اختلاف مشاربهم وحيثياتهم ومستوياتهم . واصل الى نتائج جد ايجابية .. وشاهدي على هذا الزعم قاعات المسارح ...

انني انطلق من قاعدة قوامها الصدق والاخلاص **والتفاني في اداء رسالتي شعاري : علي ان اعمل ولا علي** ان انجح .. ليس لدي من هدف الاخدمة المسرح .. هذا الفن الذي ملك علي كل شيء فاوقفت له حياتي .. ولو كنت من ذوى الطموحات .. الوصولية ..لاتجهت **الى منحى آخر .. وبكل جراة وشجاعة .**

ثم ماذا يدعوني أو يحتم علي أن أجامل الجمهور ؟ وما معنى مجاملة الجمهور ؟ وماذا يكرهني على مهادنة الرقابة ؟ واية رقابة ؟ المؤكد في الموضوع هو انه لم يثبت ـ وهذه حقيقة يعرفها الجميع ـ انني قبلت في يوم من الايام اجراء أي تحوير .. او مراجعة لاي نص مسرحي اذعانا لارادة اعربت عنها لجنة ما .. من لجان القراءة.. فاما أن تمثل نصوصي كما هي .. واما ان ترفض .. **وكثيرا ما يأتي الرفض او القبول بمحض المصادفــة ..** اذن ليس الرفض أو القبول مقياسا للسلبية او الايجابية في العمل الفني .

وعلى كل فالحكم لي او علي الان شيء سابقلاوانه **.. فشعبنا العربي هو أيضا من الشعوب التي تقـدس** الاموات .. وعندما أقرأ ما يكتبه بعضهم اليوم عـن المرحومين : بوشعيب البيضاوي والحسين الســلاوي واقارنه بما كان يكتب عنهما بالامس وهما على قيد الحياة اضحك حتى أستلقي على قفاي ....

● **كنت في مرحلة ما،تحول الاحجيات الى مسرحيات ، ولكنك كنت لا تتعامل معها كتراث تستفيد منه بل كنت تقصدها في حد ذاتها ، فهل يدخل هذا في اطار الكسب المادي أم مغامرة في عالم الاشكال المسرحية التي لم تلق صدى متوقعا ؟**

ـ المسرح ليس عملية تجارية مربحة على كل حال .. رغم اصرار بعضهم على استعمال : المسرح التجاري .. ومسرح الابتزاز .. وما الى ذلك مما تجود به قرائح المجتهدين من اشبال النقاد من تسميات متعسفة .. ولاباس هنا ان ابوح لك .. بسر احتفظت به لنفســي مدي عشرين سنة من الممارسة الفعلية للمسرح كمهنة وهو أن اغنية اي اغنية من الوجهة المادية الصرفة خير الف مرة من اية مسرحية ناجحة .. ولو لم يكن لــدي دخل من كتابة الاغاني لما استطعت ان انفق على المسرح واسدد خساراته ...

اما عن تعاملي مع الاحجيات فذلك يدخل في نطاق شغفي بالادب الشعبي المغربي الفطري ككل : الحكايه الاسطورة .. القولة المأثورة .. المثل الطرفة ولدي من الاحجيات الان ما يناهز الثلاثة الاف . وعندما كنت اقدم البرنامج الخاص بالاحجيات في الاذاعة والتلفزة .. توفرت لدي مـن مجموع رسائل الناس بشأنها .. مائة الف رسالة او مايزيد .. ومن فحوى هذه الرسائل يمكنك الوقوف على مستوى اصحابها .. فالاحاجي الشعبية قاسم مشترك بين جميع الناس في جميع انحاء العالم .. مهما اختلف مستوى الادراك بين هذا وذاك .

فكيف بعدهذا اجد من يقول : ان احياء الاحجيات مغامرة لم تلق صدى متوقعا ...

● **قلت لي ذات يوم انك ربما تتحول من مبدع الى منظر ، فهل تستطيع ان نفتح الان نقاشا حول المسرح المغربي ؟ :**

أ ـ هناك اشكال مسرحية (الحلقة ـ البساط ـ سيدي الكتفي ـ سلطان الطلبه ـ عبيدات الرمى ـ اولاد حماد وموسى ـ تاغنجا) كيف تستوعبها وكيـف تستفيد منها اخراجا ونصا ؟

ب ـ المغامرة التي رافقت تكوين الفرق المسرحية في العشرينات ، وشيء آخر وهو ان تأسيس المسرح لم يكن امتدادا للتراث الفولكلوري وانما نتيجة لمجيء فرق عربية وتقديم بعض عروضها ، بالاضافه الى الحس الوطني الدافع .

ج ـ كانت الرقابة في عهد الاحتلال تعتبر ان المسرح قرارات الرقابة بالتزام الحياد الذي يعتبر نوعا من الخيانة ، وكان مسرح الهواة جريئا رغم مافيه من زعيق او الغاء الجانب الفني ، واليوم كذلك نجد مسرح الهواة اكثر جراة من الفرق المحترفة رغـم ضعف مستوى بعض فرقه .

د ـ عن المسرح الاحترافي الذي يمثل الخط الرسمي وبداية تأسيسه بعد الاستقلال : (معهد في البيضاء وآخر في الرباط ـ مسرح البراكة) وبعد ذلك المعمورة والتي كانت تهتم بتقديم الروائع المسرحية العالمية ، اريد مشاركتك فيها .. وبعض مايثير الاهتمام في مسيرتها (اقصــد تجارب المســرح الاحترافي)

هـ ـ اريد ان تتحدث عن المسرح الفطري الذي يمثله كل من البشير العلج وبوشعيب البيضاوي ، وبماذا افاد المسرح المغربي ؟

و ـ يقال بانك تعتمد على النماذج الشعبية كشخوص لمسرحك ولكنك تقدمهم بشكل فولكلوري ـ للفرجة فقط ـ بينما يعتمد الصديقي على تقنية الاخراج

بحيث لايطرح في مسرحياته موضوعا ـ في الاخير ـ ولكنه يقدم تقنية تعتبر خدعة مثلما تقدم السينما الدعائية دعايتها ، ارجو الحديث عنه مرورا بمسرح العمال ، اتجاه اللامعقول ، واخيرا استعراض مهارة الاخراج لتهريب بعض المبتذلات بين الناس ؟

ز ـ الان يمكن ان نناقش المسرح الغنائي ، واظن بان التراث المغربي يزخر بهذا اللون ، ولا اقصد اقتحامه رغم انهم اهتموا بالشعر والفوا قواعد المسرح ولك في هذا المجال : القنطرة ، بناة الوطن؟

ط ـ قلت لي ذات يوم بان مسرحية الاكباش يتمرنون كلها ملغومة بالشعر الشعبي (العامي) وقد كانت هي الانطلاقة الحقيقية لميلاد الاغنية الغيوانية (ناس الغيوان) فهل عندك من توضيح ؟

ـ مازلت مصرا على هذا القول .. وعندما اعتزل المسرح كممثل ومخرج اتفرغ للكتابة للمسرح وعن المسرح واناس المسرح .. وبحكم هذا قد اصبح من «المنظرين» واذ ذاك يجوز لي الخوض في المناقشات ومحاولة فك المعميات ، وما الى ذلك من ضروب «فن القيل والقال» الا اني اشك في ان هذه التجربة يمكن ان تكون امتع او اريح للنفس من تجربة الممارسة الفعلية والاتصال اليومي بالجماهير .

أ ـ كتبت سنة ١٩٦٠ بحثا مطولا بعنوان : «البساط مسرح المغاربه القدماء» وهو منشور بمجلة الشبيبة والرياضة في حلقات ويمكنك الحصول عليه .. ولكن لاباس بعجالة قصيرة في هذا الباب .. انالمغاربة القدماء قد عرفوا المسرح بطريقتهم الخاصة .. وهي قريبة جدا من « الكوميديا دي لارطي » او في الارتجال .. ووجوه الشبه بين البساط المغربي والكوميديا دي لارطي عديدة لا من حيث الاشخاص ولا من حيث المواقف .. ولا من حيث اعتماد الممثل على سرعة البداهة والاجوبة الانية الذكية المشرفة والتخلص بلباقة من اعوص المآزق .. اما التسميات الاخرى الواردةفي سؤالك فما هي الامترادفات للبساط وهو الاصل اما موسم «سلطان الطلبه» فهو مناسبة لاقامة حفلات البساط .. مناسبة لاغير .

واذكر انني عندما نشرت بحثي عن «مسرح البساط» سماني بعضهم : «الحلايقي» الخرافي ولكن البعض الاخر ومنهم اساتذة منذوي الكراسي في الجامعة هناوني واعتبروا بحثي فتحا لواجهة ظلت مهملة .. ولااقول مغلقة .. لان ارتياد هذا النوع من البحث يتطلب الكثير من الاستقصاء والتنقيب والجهد الصابر الصامد .. وسعة الافق لدى استخبار الناس .. اذ كل مايتعلق بمسرح البساط ليس لحد الان سوى اخبار وحكايات تروى على لسان شيوخنا .. وقد يصدم تقصي الحقائق بطغيان الطابع الاسطوري الخرافي الذي لايسلمه العقل او يقبله بسهولة ولكن المغاربة قالوا قديما « اذا كان المتكلم احمق فعلى السامع ان يكون عاقلا »

انا كبلد عربي عرف الرواية والقصيدة .. والمعلقة .. والمقامة .. والمقالة .. والملحمة .. والقصة والاقصوصة والطرفة .. والاسطورة .. اقول عرفنا قديما كل هذه الاشكال ومارسناها .. ولدينا منها الشيء الكثير لامن حيث الكم ولا من حيث الكيف .. ولكن فن المسرح جد على الاداب العربية بصفة عامة .. فاذا سلمنا بهذه الحقيقة الواقعية واعتبرنا ان المسرح هو مابقي مكتوبا ووصلتنا منه النصوص القائمة بذاتها من (سوفوكول) الى آخر منكتبوا المسرحية من القرن الماضي وبداية القرن الحالي .

اما اذا اعتبرنا المسرح بمفهومه الشعبي الانساني ضرورة مجتمعية للتنفس بخلق المفارقات والسخرية من المتناقضات .. واصلاح العيوب باحداث التأزم عند المعابين .. وجعلهم احيانا يضحكون من عيوبهم وهم يجابهون بها .. فالمسرح بمفهومه هذا عرفه المغاربة القدماء واصطلحوا على تسميته «البساط» لانه يضع المشاكل كلها على بساط البحث من جهة ولان كلمة البسط في العامية المغربية لها مدلول الدعابة « فانا اباسطك تعني بالضبط اضاحكك .. امازحك ومن جهة اخرى البساط تعني ايضا مكانا كبيرا يوجد في اجل الدور الكبرى والقصور المغربية وهو عبارة عن فناء متسع .. يسمى البساط ..وتقام فيه حفلات البساط .. وهو بهذا يتفق مع المسرح شكلا ومضمونا .. اما نوع المسرحيات فهي المرتجلات .. ويكتفي فيها باقتراح الموضوع على الممثلين واما الاخراج فيعتمد الدائرة ... ومن هنا جاءت تسمية الحلقة وهي الطريقة التي اعتمدناها في مسرحيتي : «القاضي في الحلقة» والتي تجاوب معها الجمهور في العالم العربي قاطبة وكانت تجربة مفيدة وملفتة للنظر .. ومنبهة لامكانيات النهل من هذا المعين .

ب ـ الفرق التي تأسست في المغرب بعد الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية العربية لبلادنا وقبل هذه الزيارات كانت كلها هاوية .. الا انها قامت بدرر هام جدا في اذكاء روح الوطنية والمقاومة وحفظ الوحدة والذود عن الكيان المغربي الذي تعرض لتمزيق لم يشهد له التاريخ مثيلا ويمكن ان نعتبر ماكان يقدم من مسرحيات خلال فترة الحماية الفرنسية في الجنوب والاسبانية في الشمال والصحراء والدولية في طنجة .. اقول يمكن ان نعتبر تلك الفترة المظلمة فترة مسرح

النضال وقد خاضها المسرح المغربي بفعالية عز لها النظير .. فقد عاش حقبة شاقة وصعبة من المواجهة الصريحة مع الاستعمار بكل غلظته وقوته وتجبره واطماعه وكل وسائل القمع والقهر المتوفرة بين يديه .. الا ان رجال مسرح المقاومة والنضال صمدوا وفضحوا .. وواجهوا فسجنوا وعذبوا .. ولما اطلق سراحهم عادوا للمسرح وهم اشد حماسا واكثر اصراراً .

الا انه بكل اسف لم يبق لنا من تلك النصوص — من ناحية الكيف — الا القليل النادر الذي قد يصلح للعرض في كل زمان ومكان ..واهم ماتبقى من هذه الفترة المشرقة هو الرصيد الهائل من المواهب التي اغنت الحركة المسرحية بالمغرب والتي اعطت بسخاء ومازال عطاؤها مستمرا حتى الان .

اما فرقة الشبيبة والرياضة او المعمورة — فيما بعد — فقد تأسست في فجر الاستقلال وضمت العناصر الحية في الميدان آنذاك : العربي الدغمي سليم برادة ، الصديقي ، عفيفي ، الخمسي ، خديجة جمال .. وفاطمة الرجراجي ..و..و..و فهذه الفرقة على ضعف امكانياتها المادية .. وعلى الاهتمام الجدي بها .. وعلى ماتعرضت له من تقلبات تمثلت في التغيير المستمر لادارتها .. فقد ادت للمسرح المغربي خدمات جلى .. وفي اطار التجربة التي خضنا غمارها مع فرقة الشبيبة والرياضة تعلمنا الشيء الكثير وفي مقدمة ما تعلمنا ان مهنة المسرح شاقة مرهقة مضنية تنهك اقوى الرجال بنيانا واشدهم صلابة واقدرهم على الصبر والاحتمال .. ولكنها مهنة حبيبة الى القلب والروح والوجدان .. وهي بالتالي متعة لاتضاهيها متعة ...

لقد كنا نتجول بالمغرب ثلاث مرات في السنة على الاقل بالاضافة الى مشاركتنا في المهرجانات والتظاهرات المسرحية العربية والدولية فعلى الصعيد الدولي مثلنا في باريس وبروكسل .. وكانت مشاركتنا تثير الحماس وتلقى التشجيع .. وبكل تواضع فقد شرفنا بلدنا واعطينا صورة حية وجذابة ومثيرة بالنسبة للمسرح العربي بصفة عامة .. وهو معقد الامال اليوم في مجالات الاستكشافات عن منابع الجديد .. والبحث عن مفاهيم واشكال وشخوص قد تكون البديل لما قد استهلك في اوربا .

وفي هذه الفرقة واسميها المدرسة اكتسبنا القدرة على مواجهة الجمهور والجمهور المتخلف المتباين .. وتعلمنا ان نسافر بالليل والنهار .. وتدربنا على رحلات الشتاء والصيف وكونا جمهورنا الخاص بنا وبمرور الايام اصبحت لنا تقاليد واعراف وعادات خاصة بنا ..والتي لاوجود لها في اي مسرح .. الا مسرحنا المغربي .. وكنا نمثل في اي مكان ولاي جمهور من اربعة آلاف من المتفرجين الى عشرة او اقل .. ومن المسرح الفاخر الى الساحات العمومية والزقاق والمقهى وملعب كرة القدم .. وفي الهواء الطلق وعلى ضوء القمر .. المهم هو العرض والبحث عن الجمهور اما كيف فلا يهم .. وكنا نهتم بالتقنيات بقدر ما كنا نركز على التجاوب ويعلم الله كم كنا نبذل من جهد كي يتأتى التجاوب مع اناس لم يكونوا قد شاهدوا المسرح من قبل ولاعرفوا عنه اي شيء بشكله الحالي . لقد خلقنا جمهورنا الحالي خلقا .. واذكر اننا كنا في مدينة اكادير نقيم بها لمدة معينة ثم نتخذها قاعدة انطلاق في جولتنا عبر المدن والقرى المجاورة حيث نمثل كل يوم في مدينة او قرية .. ونعود الى اكادير — وهذا تقليد اتبعته الفرقة لسنوات طويلة ليس بالنسبة لاكادير فقط ولكن بالنسبة لكل المدن الكبرى المغربية — اقول ذات يوم كان لنا عرض بمدينة «انزكان» وكانت تلك اول مرة نمثل فيها بهذه المدينة . رغم اننا اخرنا وقت رفع الستار عل وعسى ولكن بدون جدرى واخيرا جاءني مدير الفرقة وطلب مني الغاء العرض .. وارجاءه الى الغد .. وكان الغد يوم عطلة بالنسبة لجميع الممثلين .. واجتمعنا — الممثلون . فوق الخشبة بلباسنا وماكياجنا واستعدادنا .. واخذنا نفكر واخيرا قلت لزملائي : ماقولكم في ان نلغي عطلة الغد بدلا من ان نلغي عرض اليوم .. كيف ؟ كيف .. نمثل اليوم لهذه الثلة القليلة من الناس ..وفي الختام نطلب منهم الدعاية لعرض الغد ..

واستحسنوا الفكرة .. وقدمنا لجمهورنا الصغير امسية في منتهى الروعة والتجاوب .. وفي ختام العرض شكرنا الجمهور .. وطلبنا من الذين راقتهم الفرجة ان يخبروا الجمهور الكريم الذي بخل علينا بحضوره باننا سنعيد عرض المسرحية نهار الغد

وفي مساء اليوم التالي كان المسرح غاصا بالجماهير .. نعم هكذا خلقنا لفرقة الشبيبة الرياضية جمهورها الخاص ... وفي مدرستها تكونا جميعا

لم يكن لاحد منا هدف سوى خدمة المسرح .. لقد كنا نعيش بالجمهور ومع الجمهور .. وننقب عنه في كل مكان من السعيدية اقصى حدود المغرب الشرقي الى كوليمين على ابواب الصحراء المغربية لقد كنا نعشق الجمهور ونعتز بكل من يتجاوب معنا .

كثير من السنوات قضينا فيها شهرا واحدا في

منازلنا مع اهلينا وذوينا .. واحد عشر شهرا في التجوال والتنقل من مدينة الى مدينة ومن قرية الى مدشر وهكذا .. وماذا عساني ان اقول ان الحديث في هذا الموضوع شيق جذاب .. لذيذ ممتع فاغفر لي ثرثرتي .. اما من حيث «الريبرتوار» الخزانة المسرحية .. فقد استوحينا التراث واقتبسنا .. وقدمنا من مؤلفات المغاربة والعرب .. وكنا نقدم كل الوان المسرح على اختلاف اتجاهاته ومدارسه الفنية .. وفهرس فرقة الشبيبة والرياضة حافل بالارقام والحقائق التاريخية .. والاسماء وهذا كله لا يعزى في نظري الا للحس الوطني الدافع والشعور بالمسؤولية عند الفنان ..

جـ ـ اشرت في معرض جوابي على سؤال سالف ..الى الدور الذي لعبه مسرح الهواة في معركة التحرير وفي خلال فترة المقاومة .. ولكن لدينا فرق رسمية على عهد الاستعمار حتى تغازل الرقابة بالتزام الحياد .. اللهم الا اذا استثنينا فرقة الاذاعة وكانت اذاعية بالدرجة الاولى .. ومع ذلك لم تكن تغازل او تهادن الرقابة .. فكثيرا ما كنا نستمع الى تمثيليات اذاعية ملتزمة وهادفة ـ وذلك طبعا عن طريق الرمز .. والتلميح والاشارة اما عناصر فرقة الشبيبة والرياضة فكانوا مايزالون يواصلون تداريبهم واستعداداتهم .. ثم ان فرقة التمثيل المغربي .. وهذا اول اسماء فرقة الشبيبة والرياضة لم تكن قد اسست بعد .. كنا نتجمع في تربهات للتدريب والتجريب والدراسة .. والاختيار .. ولمدة طويلة احيانا لثلاثة اشهر كان ذلك سنة ١٩٥٤ وهي الفترة التي احتد فيها الصراع بين المقاومة المسلحة .. والاستعمار بكل ما يمثله من طغيان وجبروت .. ورغم وجودنا اذ ذاك في اطار شبه رسمي فقد كنا نمثل مسرحية «عمي الزلط» وهي مسرحية ملتزمة التزاما واضحا بقضية الحرية والاستقلال .. بل هي موقف مواجه صارم من الاستعمار . وعندما وصل الصراع بيننا وبين الاستعمار الى بابه المسدود رفضنا جميعا ان نمثل او نواجه الجمهور . وفي اي اطار .. وكنا قد تلقينا امرا بذلك من المقاومة المغربية بواسطة زميلنا المسرحي المقاوم المرحوم احمد العبدي الركيبي . ولما رفضنا التمثيل .. واقامة الحفلات المسرحية طردنا بكيفية جماعية .. وشردنا وهددنا ولكننا صمدنا وتشبثنا بموقفنا .. ولم يتخل عن الركباو يتخاذلاو يتشبث بالوظيفة اي واحد منا .. ولا اعتقد ان مغربيا واحدا كان يقف في تلك الفترة المعتمة القاسية موقف الحياد ..والاكيد ان جل المسرحيين شاركوا في المقاومة والمقاومة المسلحة .. ولدي الكثير مما سارويه في هذا الباب عندما يحين الوقت .. والحقائق الناصعة لاتزيد مع الايام الانصوعا واشراقا .. ان الحكم الذي يتكون عن الرؤية المسطحة للاشياء .. والناس غالبا ما يكونون حكما عدوانيا .. فترفقوا بنا من هذه الاتهامات الخطيرة .. وعودوا الى التاريخ من زاوية موضوعية والانصاف .. واعطاء الحق لكل ذوي الحق .. او ليس من الحيف والغبن والتجني ان يتهم الفنان هكذا اما المقارنة بين تفاوت حدة الجراة عند المحترفين والهواة .. فقد اشرت من قبل الى الالتزام الحق.. وكيف ينبغي التعامل معه من وجهة نظري .. وكل مقارنة بين مسرح هاو .. ومسرح محترف لا يتوفر لها عنصر التكافؤ فما ينقص هذا من امكانيات يقابله النقص عند الاخر من حريات على الاقل في الاختيار .. والذي ينقص المسرح بصفة عامة هو الرعاية الجادة .. وعدم التركيز على الاحتواء .. وعندما تتوفر الرعاية المادية غير المشروطة يمكن ان نحاسب الفنان على الزعيق المجاني .. والتزام جانب الحياد ازاء الرقابة او مغازلتها .

د ـ عندما نقول : المسرح الاحترافي في المغرب .. ونحمله عبء مسؤولية الخط الرسمي نقع في خطأ فادح .. فمسرحنا مايزال ـ للاسف شبه محترف .. والشبيه ليس هو الاصل على كل حال فليس لدينا هيكل مشرف على المسرح بمعناه الاحترافي .. فرقة وطنية رسمية مثلا .. فرق حرة تتلقى اعتمادات في مقابل سدها لدفاتر التزام .. او فرق تتسلم معونات سنوية لقاء قيامها بجولات اوتقديمها لمسرحيات في اي اطار وعلى اي صعيد .. واذا استثنينا تجربة المعمورة الخصبة العطاء رغم كل ماقيل عنها .. فاننا لانجد الا مبادرات شخصية قام بها رجال المسرح المغربي انفسهم في فترات مقتضية : المسرح العمالي ، المسرح البلدي ، الصديقي ، البدوي ، العلج ، البساتين ، الوفاء المراكشية .. اننا نحاول بين الحين والاخر .. ان نقول اننا هنا ولكن يصعب علينا الاستمرار نظرا لقلة الامكانيات .. وارتفاع التكاليف هذا اذا قدمنا اعمالا شعبية ، وراعينا ان لاتكون مثقلة بالمصاريف وتوخينا جانب الاقتصاد في توزيع الادوار .. في المنظر .. في الملابس في اختيار واسطة السفر .. في اقتناء الفنادق خلال الجولة .. في ارتياد المطاعم الشعبية في .. في القائمة طويلة جدا .. اما اذا اردنا ان نعد احدى الروائع العالمية فلك ان تتصور ما يعترض طريقنا من مشاكل .. ومن هنا يكون دور المعمورة وبعض محاولات مسرح محمد الخامس دورا ايجابيا الى حدما ... اما عن مشاركتي في هذه التجارب وما

يثير الاهتمام في مسيرتها فقد تحدث عنه بايجاز .. والخلاصة ان المسرح كمهنةلها بالغ الروعةوالاهمية من حيث امتاع العقل والروح والوجدان ولكنه باهظ التكاليف .

هـ ـ ان ماكان يقدمه البشير العلج وبوشعيب البيضاوي .. والحبيب القدميري يمت بوثيق العرى الى مسرح البساط ثم هو امتداد طبيعي للفرجة الشعبية ولكن بطريقة اكثر وضوحا واسلوب شامل .. وتنوع فيما يخص تناول المواضيع .. وقد ظهر هذا الشمول واضحا في كتابات البشير العلج على الخصوص فقد التزم بالحبك المسرحي .. واصول فن الدرامي .. ولديه مسرحيات عديدة ك «بين الامس واليوم» و «الرجل البخيل» و «سعادة الاميرة» هذه كلها اعمال جادة .. اثرت الحركة المسرحية المغربية وكانت ملء الشفاه والاسماع .. ومن هنا تكون فائدة المسرح الفطري . انه كان صلة الوصل بين اسلوب واسلوب .. بين جيل وجيل بين فن مغرق في القدم .. وفن متطلع طامح يرنو بأعين متوثبة الى المستقبل .

و ـ ويقال .. وحرية القول مكفولة للجميع .. وهنا اجدني مضطرا لاستعمال كلمات : الاسقاط والتغريب والاستلاب .. فالذي يتكلم عن مسرحي بهذه الكلمات .. او ماشابهها .. وينتهي به مطاف اللفظية الى اصدار مثل هذا القول (مسرح الفرجة فقط) هذا في رايي لايحسن فن الفرجة ، والفرجة فن ، ومنها نستلخص العظة .. كثيرا ما اختلف مع زميلي الصديقي وكثيرا ما نتفق على اني اعتبره مخرجا كبيرا وفنانا مبدعا ومن حقه كمخرج مجتهد ان يركز على تقنياتالاخراج ولقد قدم الصديقي كثيرا من الاعمال الجادة : انتظار المبروك ـانتظار كودو مومو بوخرصة .. او كيفية التخلص .. المفتش العام .. مدينة النحاس . وو .. فهذه الاعمال كلها ذات دلالات واضحة ولا يتناطح في وجاهتها «قولان» .. وموضوعاتها هامة جدا اما المذهبية في اخراجات الصديقي فلي فيها راي اخر .. يعرفه هو وهذا هو المهم بالنسبة لخدمة المسرح المغربي : فتح باب الحوار في النطاق العملي المفيد .. لقد تعارفنا على ذلك ولن نحيد عن هذا العرف .. وارجو المعذرة اذا بدا جوابي مضببا لا يشفي الغليل.

ز ـ «بناة الوطن» وهي التجربة الاولى التي خضتها في مجال كتابة المسرح الغنائي .. ثم تلتها بعد سنوات «القنطرة» وهما معا لاتعديان مرحلة التجربة والمحاولة ولكنهما ليستا امتدادا للتراث فالاولى كتبتها عن التجنيد الاجباري .. والثانية عن التفرقة القبلية والصراحة انني لا اعتبر هذين العملين .. نقطة بارزة فيمجال البحث عن المسرحية «المغناة ولكنه مجرد اسهام يمكن ان يحتذى وباسلوب اكثر عمقا وجدية .. على ان القنطرة يمكن ان تشخص بلا موسيقى كمسرحية زجلية .. ولعل الظروف التي قدمت فيها المحاولتين هي التي اطرتهما كتجربة بما لها وما عليها .. ولدي محاولة ثالثة قد تظهر قريبا .

ط ـ مسرحية الاكباش ملفومة بالشعر الشعبي العامي .. لا اظن انني استعملت كلمة ملفومة فقد تكون مشحونة اقرب الى واقع المسرحية من اي تعبير آخر ..

ومسرحية الاكباش تجربة فذة عشتها مع زميلي الصديقي وهو مخرجها انها هديتي له كمؤلف وهديته لي كمخرج .. والواقع اننا تعاونا على انجاز مسرحي ذي طعم خاص .

لقد كتب جل مشاهدها بالشعر العامي .. واعتقد انني اندمجت مع الموضوع الشيق الخصب وانتابتني حالة تدفق عزلها النظير فجاءت اشعارها العامية ـ وبلا تواضع مزيف ـ غاية الروعة لقد كنا نقراها ـ بلذة ـ جميعا .. ونستظهرها ـ بشغف ـ جميعا ونرددها ونتغنى بها في اوقات التمارين وكانت المسرحية التي شارك بها المغرب في المهرجان الافريقي الاول وحزنا بها على جائزة ، في زحمة مكثفة من الانتاجات المسرحية الاخرى ولولا فلسفة جبر الخواطر التي كانت تقتضيها ظروف سياسية خاصة .. لحزنا على الجائزة الاولى وبتفوق كبير ...

ومن جملة الممثلين الذين شاركوا في تشخيص الاكباش .. جماعة ناس الغيوان .. بكامل افرادها ولاينقصها احد .. وهمانفسهم الذين كانوا يؤدون الادوار وينشدون الاغاني .. وانا لاشك بان مسرحية الاكباش كانت بمثابة المنبه لما في الشعر الشعبي من قوة وحيوية وقدرة على استيعاب المواضع والتفاعل معها وبالتالي الاتصال بالناس من اقرب وايسر السبل ويدفعني الى هذا الاعتقاد انهم لايزالون يستظهرون اشعار الاكباش ويترنمون بها في جلساتهم الخاصة .. قد يقول قائل : انهم ردوا اغاني شعبية في مسرحيات اخرى سبقت الاكباش .. ولكن الامر هنا لايتعلق بمجرد الاغانيولكنهيتصل بالشعر فيصميم جوهره .. الشعر بكل ماتدخره كلمة شعر من قيم انسانية ومعاني فكرية .. واحساسات وجدانية .. اقف عند هذا الحد واترك الباقي للنقد التحليلي الذي يقوم على الدراسة والمقارنة .. ولفطنتك ايضا ياسيدي وارجو ان لا اكون مخطئا في تقديري .. ثم هناك نقطة اخرى ذات اهمية خاصة فيما يتصل بظاهرة «الغيوان» و «جيلالة» والغناء الجماعي باللباس الموحد والالات القديمة واستلهام الايقاعات

الشعبية .. لقد كنت اول من اعتمد هذه الطريقة في مسرحية«القاضي في الحلقة» التي مثلتها خارج المغرب ولم يسعدني الحظ بتقديمها في المغرب .. وهذه حقيقة يعرفها كل من شاهدوا «القاضي في الحلقة» سواء في التمارين او خارج المغرب او في العرض الخاص الذي تم بمسرح محمد الخامس .. والفيت المسرحية بمقتضاه .. ولا ينبغي ان نفهم من هذا التوضيح انني ادعي الفضل لي وحدي او اجرد من الفضل ذوي الفضل .. وانما فقط اثبت هنا حقيقة تاريخية لمرحلة اصاب فيها الوهن والعياء الاغنية الشعبية المغربية . فاخذت تبحث لنفسها عن منطلق جديد .. بعيد .. فكانت ظاهرة الفيوانية التي اتت في صفة النقد .. ورغم ما تبع ظهور هذه المجموعات الجادة الفيوان ، جيلالة ، المشاهب من مجموعات متهافتة ميعت التجربة واساءت اليها في العمق .. يبقى المردود في خزانة الاغنية الشعبية الاصيلة .. المتنوعة والملتزمة مردودا طيبا تفاعل مع الاونة الراهنة فاخذ واعطى كأسلم مايكون الاخذ والعطاء ومع ذلك فنحن مازلنا في بداية الطريق .. ونحن نعني جميع من له غيرة على فن بلده وارادة حسنة في خلق وتقويم شخصيته .

● **وبالمناسبة انتقل لأسألك عن شيء وهو انك تكتب كلمات الأغنية ، علما بأن هذا العمل لايزكيك لتعتبر شاعرا شعبيا ، مع انه بامكانك ان تكون فعلا ، فلماذا لاتريد ان تكون ، فهل هناك من سبب ؟**

ـ لا اكتب الكلمات بالمفهوم الرخيص للاغاني المسطحة .. وانما اكتب شعرا شعبيا حسب ظني .. وقد يكون ظني هذا من قبيل الاثم على اني اؤمن بما اكتب .

والحكم لي او علي من خلال ما يسمع لي من اغنيات فيه كثير من التجني فما زلت ولحد الان لم اقرأ شعري الشعبي في امسيات شعرية مثلا .. وما زلت لم انشر ديوانا .. وماظهر منه في بعض مسرحياتي الاالقليل .. فكيف نستطيع ان نحس بأن هذه التجربة لاتزكيني كشاعر شعبي .. ثم ان تجربة الشعر العامي هي الاساس الاول في عملي المسرحي فقد كنت اكتب الشعر الملحون قبل ان امارس اي عمل فني آخر وكنت احتفظ بما اكتبه لنفسي .. ايمانا مني بانه لم ينضج بعد .. والشعر الفطري هو اخصب تجربة ادبية شعبية خاضها الشعب المغربي منذ بداية عقد الحماية الى نهاية الاستعمار .. الى مرحلة عهد اتمام الوحدة وبناء المغرب الجديد .. وتتمثل هذه الخصوبة في تناول الشعر الشعبي لجميع الموضوعات بحساسية مرهفة .. وفهم عميق ذكي لكل معطيات حضارة القرن العشرين .. حضارة الالات والذرة .. والعقول الالكترونية .

● **وما دمنا قد فتحنا نقاشا عن كتابة الكلمات فأرجوك الحديث عن مساهمتك في الاغنية المغربية ككاتب كلمات ، وملحن ، واحيانا كمغن في مسرحياتك ؟**

ـ انطلقت بدايتي مع كتابة الاغاني من المسرح نفسه .. ولكن تكن اغنياتي بكائية .. تستدر المدامع لاني اعرف ان هذا وقوع وترد في الميلودراما الهزلية .. وكذلك لم تكن زعيقا يخاطب ما تسطح من حماس موسمي .. الحماس الذي يبدا ببداية العرض المسرحي واحيانا ينتهي قبل نهاية العرض .

لقد كتبت اغنية الموقف «واغنية الحالة واغنية الايحاء والتوطئة واغنية التاريخ او المرجع للحدث .. وهذا ما اضطرني لالحن اغنيات المسرحية بنفسي .. لاني اريد ان اركز على الاغنية في حد ذاتها .. وانما اهدف الى ردود الفعل التي يمكن ان تكون للاغنية ضمن عوامل احداثها الدغدغة النغمية تمثل خطر التنويم والاغفال عن المقاصد العميقة الى المقاصد الجانبية او الهامشية .

لقد كتبت ولحن لي اغاني عاطفية جل المطربين ان لم اقل كل المطربين المغاربة ..واعترف ان كتابة الاغنية اسدت الي معروفا كبيرا من الوجهة المادية وحتى من ناحية الشهرة وتزكية الشهرة الا ان الاغنية المسرحية تشدني وتروق لي واتواجد فيها ومعها .. فهي غالبا شحنة من العواطف واطار مركز لاختصار الاحداث وطي المراحل وتقريب المسافات وتحصل ـ في نظري ـ بالتالي على التجارب المطلوب مع الجمهور .. والاغنية المسرحية في مواقف الاصطدام .. ومواطن الانفجار تحدث هالة سحرية ومسرحية تشد الناس وترغبهم في اعمال العقل .. بدل العاطفة ... والفكر بدل الاندفاع .. وتلك هالة لاوصف لجلالها ولا لبعد عطائها ومساهمتي في خلق هذا النوع من الغناء الجماعي وما تفرغ عنه يشعرني بكثير من الاعتزاز .. وانا غير آسف اذا بدوت انانيا ذاتيا في هذا الاستجواب .. فلم يكن في وسعي ان اتحدث عن تجربتي بزيف ولابتصنع .. لقد حدثتك عن جملة حقائق لالبس

فيها ولا ابهام وتوخيت البساطة المطلقة .. ولم اكتب اجوبتي في مسودة ثم اعود فانقحها لدى نسخها في البياض

● **كلمة اخيرة عن المسرح المغربي سلبياته وايجابياته وآفاقه . ؟**

ـ المسرح المغربي في الطريق .. وطريق هذا الفن شاق طويل .. ونحن مازلنا في البداية .. ولكن شغفنا بالمسرح كفن وكأسلوب ذي فعالية في مجال فتح العيون والادمغة .. ورصد كل قوى الخير للدفع بعجلة المغرب الجديد ليساير الركب الحضاري .. وليأخذ ويعطي كما اعطى في الماضي واخذ ان شغفنا بالمسرح وولوعنا الفطري به كفيلان بان يشدا من ازرنا .. حتى نذل كل العقبات ونقتحم كل الصعاب ونكسب كل الرهانات .. ان المغربي فنان مسرحي بطبعه وهو بهذه السليقة مغرم بالمسرح لدرجة التدله ، لدينا مواهب كثيرة واعية .. واعدة ومعطاءة . جمهورنا ذواق ذكي .. تلك سيرة ايجابية تجربتنا على قصر عمرها الزمني مفيدة جدا لم تكن تجربة مثلى في اغلب اطوار المراحل التي عبرتها ولكن الاكيد ان حسناتها تذهب بسيئاتها .

ومساهمتنا في كل التظاهرات المسرحية العالمية .. لفتت الانظار الينا وحركت الاقلام المختلفة للكتابة عنا والتنويه بجهودنا .. المسرحيون المغاربة بصفة مجملة واعون ومثقفون وملمون بتقنيات المسرح وفوق هذا وذاك من التشكيلات يعرفون مالهم وما عليهم .

ولا نفتقر الا الى رعاية جادة مخلصة .. لنستطيع تخطي الصعاب ومواصلة المسيرة .. واذا قلت الرعاية ..فأعني الرعاية المثلى والرعاية المثالية طبعا هي غير الاحتواء .

ـ الرباط ـ

المدائن

نصر محمد راغب

احسست ببرودة لذيذة ... لذيذة الى حد ان جعلت جسدي يبتسم بخدر ، فتحت النافذة..نسمات صباحية باردة تسربت الى حبات العرق الساكنة فوق جبيني وتحت اكمام قميصي ... وكانت هناك شجرة تعالت اوراقها الخضر حتى استقرت على حافة نافذتي ... ضحكاتهم كانت تتسلق الغصن والورقة تتعانق وتتفجر ثم تروح مثل ضباب الصباح كانوا جميلين جدا ولكني كنت احاول ان اقوم بعملية ترجمة لكل الاجساد التي امامي حتى لا افاجأ بالعلاقة المقطوعة بيني وبينهم، كنت اريد ان انغمس معهم وبسرعة وكنت ارفض ان اصدق المستحيل ... المستحيل الذي عذبني الى حد الافاقه .

قلت ـ هذا البلد الذي تحلم

قلت ـ العراق أحلى

قلت ـ كنت تبحث في غربته عن الوطن

قلت ـ الغربة هناك وهنا

قلت ـ لايمكن ان يكون الوطن قد توزع بين هذه الغربة وتلك

قلت ـ لكنك انت الذي وزعته ، أو انت الذي توزعت

شربت وأنا ادعي السخرية

قلت ـ النساء في الغربة وطن

كان لا يزال الشعور بالتمايز يبهجني ويجعلني اسير في شوارع وارشو مثل ممثل مشهور يعرف ان كل الناس تتطلع اليه وربما تتوق لمعرفة كل شيء عن حياته أو هكذا كان وهمي

صارت الاشياء اكثر سهولة بل انها كانت سهلة بشكل غير معقول مثل حلم تحدث ومثل حلم تمضي ، وانا اتناول قدحا من القهوه جمعت كل امنياتي التي رافقتني منذ لحظة سفري حتى لحظة ارتشافي هذه القهوة كانت امنياتي تبدو ساذجة جدا..فراغ ومال في الجيب يكفي ، أمرأة اختار ثم نزهة في شوارع جميلة وغناء ونوم فرح ، وتحدد يومي بين الاسترخاء والقهوه ونساء لا تربطني بهن غير مخيلة مشحونة بالرغبة ووهم عشق بدوي .

اكثر من مساء راح واكثر من مساء اتى والان وفي لحظة هذا المساء الذي التبس علي رقمه استفقت على صلة لم اشعر بها الا حين افتقادي لها في الشارع الخالي من الناس الرائحين والغادين أمامي والمتلىء بي ... وعرفت أن جسورا عتيده من الوشائج كنت اتقاسم حماها في بغداد مع الكثيرين بسعادة خدره أو بوعي عتيق مستريح

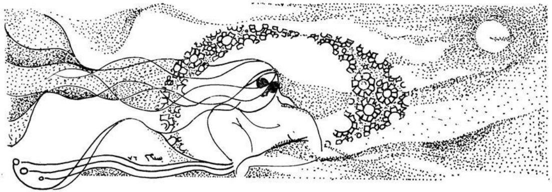
ورغم وجودى وسط واقع الحلم الماضي الا ان النساء لما يتماوجن بكسل ضمن اطار ذات الصورة الصامته في مخيلتي كن من اقدامهن حتى شعورهن الطويلة ينسبن من بين اصابع كفي مثل شعاع شمس صيف وانا حائر بين ضم اصابعي او اطلاقها الا ان الشعاع الصيفي لم يكن سجينا ابدا قلت ان الدنيا غير الدنيا التي اعتدت، اندهشت كثيرا فقد كانت كل الاشياء تأخذني ولكني كنت دائما اعود بعد رحلة الدهشة السريعة لاجلس في كرسي المراقبة وجاهدت كثيرا ان اكون معهم ان اشارك الا اني كنت ارتد لاراقب الشوارع الاشجار الناس لم اكن اتمتع ابدا فانا حبيس التطلع البعيد عن حدود لذة المشاركة ... عيونهم ابتساماتهم اكفهم فرحهم رواحهم مجيئهم واحاول ... احاول ان احيا مثلما يحيون لكني اعود لاراقب . لاراقب حتى نفسي وهي تحاول .

وكان مساء من الصمت

ومساء من الرغبة

ومساء من الحلم

احتضنت ذراعي ... انني وسط مسرحية من ذوات الفصل الواحد اقوم بتمثيلها معها ... الاحظ انها تمثل ببراعة وبشكل طبيعي ... اخجل من عدم قدرتي على الاداء والانسجام في تادية الدور الصعب



الذي اضطلعت فجاة ... اين هو يابغداد الوهـــــم
الكبير الذي كان يحول كل الاشياء مثلما ارغبها في حلمي
.. لماذا اصبحت عاريا الى هذه الدرجـــة
قلت ـ سأتناول كاسا اخرى
قلت ـ تريد ان تنسى ؟
قلت ـ بل اريد ان اتذكرك
قلت ـ لا تكن جافا ومتعجرفا
قلت ـ انا منبهر بك لكني اجهل سبل امتلاك اللحظـة
التي تضمنا

شربنا كثيرا ، اكثر من قنينة فارغة كانت تبادلنا الصمت ... اتطلع اليها لا ارى الا نفسي ، اتطلع اليهم لا ارى وجوها عراقية ، تتطلع الي ، اقول مع نفسي انها تنظر الى وجهها ، تتحدث ، اقول انها تقحمني علـــى سماع كلمات تتامر لتوهمني بانها لي

ـ لي أترقص ؟؟
ـ لي كم الساعة الان ؟
ـ لي الثانية ودقائـــق
ـ لي ارقص بعد الثانية ؟
ـ لي ارجوك
ـ لي لوتتوزع هذه اللحظات على ليالي هناك
ـ لي ماذا قلت ؟

رقصت وانا مثقل بالخمر وعشرات من عـــلامات الاستفهام المتعبة ... يبدو ان الجميع قد نسوا انفسهم فهم لا زالوا معنا يرقصون رغم ان كلمات الاغنية الاخيرة غادرت المسرح منذ دقائق ..
قبل أن اغلق باب السيارة
قالت ـ هذه صديقتي سنأخذها معنا
ـ ولكننا ذاهبان الى بيتي و ...
تمتمت بسخرية ، واهلها ؟

في اليوم الثاني وفي نفس المكان كنت اسهر مـــع صديقتها هذه اترنم بأحاسيس الغزو والقنص
عند نومي اجتاحتني رغبة عارمة في ان احلم امتدت امنياتي ، تطلعت ، المراة القهوه ، الاسترخاء ، الفرح ، التجوال في شوارع زاهية .
بهتت امنياتي امام ابتسامة الكبرياء والزهو التي لوت شفتي السفلى لكن انكسارا كامنا طفى وطفح عـــلى قسمات وجهي . بهتت امنياتي مرة اخرى ولكن بلـــون مختلف لون اعلن خيبتي بخطوط عريضـــه واضحة ، اكتشفت ان الموت كان مستقرا بين المراة والقهوه بين الزهو والتجوال بين الاسترخاء والفرح .
كل المساءات تمر الان على شريطها الصامت ، وجوه كثيرة وتبتعد ، تبتسم وتغضب تتأمل وتنكفي ... هذا هو المكان نفس مكان القناني الفارغة ، ذات المغنى ،نفس حلبة الرقص ولكن اين وجهي ، في المقعد الخلفي للسيارة ها هي تحتضن صديقتها بحنوها هو المقعد الامامي خال، ملامح وجهي اختفت بل اني لا ارى حيزا لوجهيين كل هذه الوجوه ... الوجوه تقترب تداهم بصيرتي تتوضح تمنيت ان تخرج لي لسانها الا انها تأبى الا ان تبتســـم لبعضها تتحدث لبعضها تتبادل الفرح والغضب لبعضها فقط ، لم اكن قادرا على مشاركتها حتى في صمتهـــا المتبادل
بكيت وقلت بماذا ستحلم بعد اليوم ومع لحظات نعاسي الاخيره جاءت شوارع طويلة سطع لون اسفلتها الاسود تحت بقع الضوء التي اخذت ترسلهـــا مئات المصابيح المصطفه على جوانبها ... مصباح اثر مصباح يضيء وضربات قلبي تزداد وتتعالى ، ابتسمت ، عند تلك اللحظات كانت امراتي والقهوه وخلل تلك الشوارع كانت نزهات مفعمة تنتظرني ، وحاولت أن اجمع امنياتي الا انني أرجات ذلك الى يوم القى فيه بغداد .

آخر السيدات

عبد الوهاب اسماعيل

حملتك ،
كنت صهيل دمائي ،
وسطحي العتيق ،
ومنقار عصفورتي ،
والسماء الصغيرة ..
وعيناك مسكونتان
....
افتت سنبلة ،
للبكاء ،
وسنبلة كنت ارقبها ،
يوم تزقو العصافير ،
في حينا ،
وتطول الضفيرة ...
....
وعيناك
من حجر يابس
غير ان النساء اللواتي
تبركن فيه ،
حبلن
وان مفاتيح سيناء في كفة ،
والجزيرة ..
وكبرنا معا ،
انت يا ساعة حملتني
وياساعة حملتني اوزارها ،
اي خيط من النار ،
هذا الذي بيننا ؟
اي خيط ،
اشد ... فترخيه ،
ارخي ،
فيمتد ،
يازمنا ارتديه ،
ولكنه يستطيل ،
وامنحه وجلي وغرابيل خوفي ،
ولكنه ...
....
اي خيط من النار ،
هذا الذي بيننا ؟ ..

حملتك عشرا ،
وعشرا ،
وعشرا ..
حملتك مثل الطحالب ،
فوق القباب العتيقة ..
ودفء عباءة جدي
ونحن نلوذ بها ،
في ليالي الشتاء العميقة ..
ودشداشتي ،
والزقاق ..
وحين اعود مع الطير عصرا ..
احط على شرفة ،
فوق « باب العراق » ..

موت البطل في الرواية

رالف فوكس

ت : د. طه وادي

هذه المقالة ـ احدى الفصول الهامة لكتاب « الرواية والناس » للناقد الانجليزي « رالف فوكس » الذي ياخذ اهمية خاصة من زاويتين :

الاولى : أن مؤلفه قد اثر بالفعل كثيرا على رواد النقد اواقعي في الوطن العربي كله ، الذين كانوا يركزون على المضمون الاجتماعي للادب وضرورة اسهامه في صنع المجتمع والانسان ، اولئك الذين نعد من ناحية تلاميذا لهم ومن ثانية جيلا ثالثا لهم ، خطا بالواقعية خطوة أبعد في مجال النقد على مستوييه النظري والتطبيقي .

الثانية : ان هذا الكتاب يعد من البدايات المبكرة التي تمثل وجهة نظر نقدية ماركسية متكاملة وناضجة بالنسبة لنقد الرواية . ومن المعروف ان النقد الايديولوجي كان يعتمد كثيرا على مجال الرواية ، باعتبارها اكثر الانواع الادبية طواعية للحديث المباشر عن علاقة الادب بالمجتمع . وسوف نجد في هذه المقالة ما يؤكد ذلك .

وما أود الاشارة اليه ـ ايضا ـ ان الكتاب ما يزال من الكتب الهامة في درس الرواية ، ولا ادل على ذلك من هذا الفصل الذي نقدمه منه ، حيث يبين ان الروائي الحديث في تخليه عن خلق الشخصية (البطل) من اجل تصوير الناس العاديين في ظروف عادية قد تخلى عن الواقعية ، وعن الحياة نفسها . وان عزل الحياة في الرواية عن الواقع يضيع التفاعل بين الشخصيات والعالم الخارجي ، مما يؤدي الى قتل الخلق الفني بانكار الشخصية التاريخية للانسان . ويؤكد على ان المهمة الرئيسية للروائي هي اعادة الانسان الى المكان الذي ينتمي اليه في الرواية ، وان يضعه في صورة كاملة للانسان المعاصر في محاولته ليصبح سيد حياته ومالك مصيره ، وان البطولة يجب ن تعود الى الرواية لتعود لها شخصيتها الملحمية .

بصفة عامة نستطيع القول بان الناقد يلح مؤكدا على المبدا الجمالي ـ الذي تقوم عليه الرواية ، بل والفن القصصي عموما ـ وهو مبدأ « خلق الشخصية » ذلك ان الرواية بلا شخصية انسانية ـ نثر بلا روح أو ثرثرة بلا جدوى .

ولن أطيل ـ حتى أحيل القارىء الى نص الناقد مباشرة ، وانما اشير في النهاية الى أن هذا الكتاب قد صدر في لندن سنة ١٩٣٧ بعنوان :

The Novel and the People
By: Ralph Fox

والفصل الثامن الذي نترجمه منه بعنوان :

Death of the Hero

يبدو انه ابتذال غير ضروري ، حين نؤكد ان الرواية ينبغي ان تهتم اساسا بخلق الشخصية . ومن سوء الحظ ، فأن هذا الامر لا يمثل ـ فيما عدا الشعور الرسمي ـ الاهتمام الرئيسي للروائيين المحدثين . فالروايات تهتم اليوم بكل شيء تقريبا عدا الشخصية الانسانية . وبعض الروائيين مثل السيد هسكلي يهتمون بدائرة المعارف البريطانية والاشياء الغريبة الخاصة بمعارف الفرد الذاتية ، وآخرون مثل د.هـ. لورنس يهتمون بشكل واضح بوصف الحالة النفسية للكاتب ، بينما آخرون يشغلون بالمناقشات السياسية مثل معظم اعمال هـ.ج. ويلز ، او بالنقد الاجتماعي المعتدل مثل مئات الكتب لتوم ، جان ، املي ، هاري (وبالتأكيد فأن التغير الاجتماعي يكون الفكرة الرئيسية للروائي ، وقد انتج بالفعل بعض الروايات العظمى عالميا . والناقد ـ رغم كونه فوق الجميع ، فأن هذا لا يعفيه من واجب جعل الشخصية الانسانية مركز عمله) .

لقد اختفت الشخصية الانسانية من الرواية المعاصرة ، واختفى معها « البطل » Hero . وعملية قتل البطل كان لا مفر منها في تطور رواية القرن التاسع عشر ، بسبب تدهور الواقعية .

ان فلوبير عند كتابته رواية « مدام بوفارى » كان مايزال مهتما بشخصية المراة نفسها بالدرجة الاولى ، لذلك فأن طريقته في الخلق جعلته يمد طاقته كلما استطاع ، لرسم صورة كاملة لاقليم نورمان بنفس القدر الذي اهتم فيه بشخصية ايما . ولكن دي جونكرت كان قد فكر بالفعل في شروط كتابة الراوية حول خشبة المسرح والمستشفى وبيت الدعارة اكثر من اهتمامه بالبشر .

كذلك استمر زولا يواصل الاهتمام في رواياته بالحرب والمال والدعارة والشرف واسواق باريس وما الى ذلك . وكتب أرنولد بنت ـ انتلميذ المخلص للواقعية الفرنسية ـ رواية ممتازة عن والده وعن شبابه ، ومن ثم سيطرت عليه الرغبة القدرية لكتابة رواية « تاريخ الاسرة » ، التي دمرت عمله المبكر بتكملتين ، وبالمثل فانه كتب واحدة من الروايات الجيدة قبل الحرب الانجليزية حول سيدين عجوزين تعرف عليهما في بوتريز ، ثم بدأ في الكتابة حول صاحب جريدة وفندق وبيت دعارة وغير ذلك (وان لم يختلف في هذا ـ بالضرورة عن روائيين آخرين) .

وكان فنانو الجون كورتز "The Goucourts" حريصين على ذلك ، ولايزال ممكنا قراءة اعمالهم بشيء من المتعة . وكان زولا يملك حيوية وقدرة على الخلق عبقرية ، لذلك فأن رواياته لا تزال مقروءة ايضا بسبب حرارة العاطفة التي فيها . وهناك الاف من الدراسات « الواقعية » كتبت حول أناس ليسوا فنانين او رجال عاطفة وعباقرة ومع ذلك فأنها تقرا شعبيا الى اليوم .

ان الروائي الحديث في تخيله عن خلق الشخصية او البطل ، من اجل مهمة تصوير الناس العاديين في ظروف عادية ، قد تخلى عن الواقعية وعن الحياة نفسها. وهذا حقيقي ليس بشأن الواقعين الملتزمين للمدرسة « الموضوعية » فحسب ، ولكن بشأن الروائيين من اصحاب التحليل النفسي الذاتي الخالص ايضا .

وبالفعل فأن الاخيرين (اصحاب المدرسة النفسية) يستطيعون ان ينسبوا الى انفسهم الفضل في تفريغ الشخصية من كل معنى ، حتى لوكان ذلك في بعض الاحيان بطريقة رائعة موهوبة ، ذلك ان جيمس جويس حريص على تصوير الانسان العادي ، حتى انه يختار اكثر « الرجال » عادية وهو الرجل الذي يستطيع ان يجده في مدينة دبلن في ظروف « عادية » ، لدرجة انه يقدم بطله وهو جالس على مقعد المرحاض .

ان هذا تأثير رفض الانسانية في تقاليد الادب الغربي عامة (وفي الحقيقة ، فأنه رفض للرؤية العادية التي يعطيها لنا الادب العالمي ككل لان الشرق له انسانيته ايضا) . ان وجهة النظر الحديثة في قضية الخلق الفني تقوم على عزل الحياة عن الواقع Reality من خلال تحطيم الزمان والمنطق الداخلي للأحداث ، فيضيع في النهاية التفاعل المشترك بين الشخصيات والعالم الخارجي ، وهذه وجهة نظر تؤدي الى قتل الخلق الفني بانكار الشخصية التاريخية للأنسان .

وبالفعل فأن البرجوازية لا تستطيع ان تواصل قبولها للانسان في الزمن وهو يتحرك في العالم متغيرا به ومغيرا اياه ، ذلك الانسان التاريخي الذي يخلق نفسه دائما ـ لان هذا القبول يتضمن ادانة للعالم البرجوازي ، واعترافا بالمصير التاريخي للرأسمالية ، والقوى العاملة في المجتمع الذي سوف تغيره .

ان البطل في روايات الفترة العظيمة للقرن التاسع عشر ، نجده ـ في الغالب ـ رجلا صغيرا في صراع مع المجتمع الذي يهزمه او يقهره في النهاية ، وهذا وحده بطل ستندال وهو الذي يحتل مكان الصدارة دائما عند بلزاك ، كما انه الشخصية الرئيسية في كل رواية روسية تقريبا ، وتستطيع ان تجده في الادب الانجليزي من بنديني الى ريتشارد فيفرل ، ارنست بونتفكس ، وجود هذا الشاب المتمرد ، المثالي ، ملتهب العاطفة ، الحزين، هو الفرد الذي لا يقدر ان يتلاءم مع المجتمع الذي يرضى بالانانية عقيدة .

ويبدو ان هذا القرن قد عرف شكلين من الانانية ، شكل مقدس ، وآخر مدنس Profane ، ولم يكن امام مقدس الانانية سوى اليأس والنفاق وتحطيم الارادة وضياع الايمان في النهاية .

هذا البطل الشبابي كان يمثل ـ بشكل مؤكد ـ شباب الكاتب نفسه او مرحلة من نضاله الشخصي ضد المجتمع الذي لم يتقبل انسانيته كما لم يستطع ان يتقبل آراءه في السعادة الشخصية والملكية وفي العلاقات بين الجنسين . ورسائل فلوبير مفعمة بكراهية شديدة واحتقار للمجتمع البرجوازي الذي يرغم الفنان على التكيف مع كل فكرة من مثله الكريهة غير الجديرة بالاحترام ، والمؤسسة على الجهل والمدعمة باساس صلب من المال . وقد راى فلوبير وزملاؤه المثقفون ـ ومن بينهم افضل مفكري القرن التاسع عشر واكثرهم شرفا ـ ان اساس كل شر اجتماعي يرجع الى التعليم الالزامي وحق الانتخاب العام ، فالاول كان يعني بالنسبة لديهم تعليما يسير وفق المثل البرجوازية ، بينما يرتبط الثاني في اذهانهم بالاستفتاء العام الذي ثبت اقدام الدكتاتورية البرجوازية لنابليون الصغير .

ورد الفعل ضد رتابة الحياة في المجتمع الراسمالي ووضاعتها ـ في القرن التاسع عشر ـ قد منعت الروائي من فهم وسيادة رؤية مثيرة من اعظم انجازات الحياة البشريةفيهذا القرن،وذلك الذي كان ينبغي عليهمعرفته وتجاهله كلية بالطبيعة ـ وهو الطبقة العاملة Working Class ذلك ان الروائي لم يتصل بالعامل ، ولم يبحث عنه ، كما لو كان مواطنا غريبا او من سكان عالم غير مفهوم . واخيرا بدأ الجهد الجاد الصعب في اكتشاف هذا العالم بعد كميونة باريس فقط . ويذكر ادموند دي جونكور صراحة ، انه يحس كأنه مخبر

بوليس حينما كان يجمع عناصر رواية « الحياة الدنيا » Low Life ولكنه يصرح انه ربما صورها لانه رجل ادب « يستهويني الناس والرعاع ان شئت ـ كأنهم وطن مجهول لم يكتشف بعد ، فيه شيء « مثير » يبحث عنه الرحالة ويتحملون من أجله الوانا من المعاناة في اراض بعيدة » . وبالنسبة لمعظم الكتاب فأن الطبقة العاملة لايزال لها مجرد هذا الانجذاب « المثير » بغض النظر عن حقيقة انه يستحيل خلق شخصية انسانية من وجهة نظر كهذه . وباستثناء نادر لواحد او اثنين (مثل مارك راثرفورد على سبيل المثال) ، فأن الروائي لم ينجح في تصوير مقنع لرجال او نساء من الطبقة العاملة ، وبسبب من هذه الصعوبة في كسر الحاجز بين « الأمتين » (الطبقتين البرجوازية والعاملة) فأنه يندر حتى أن يحاول الروائي ذلك .

بيد ان الاكثر وضوحا من ذلك ان هناك نموذجين اخرين للانسان قد استبعدهما الروائي البرجوازي من الادب الخيالي ، وهذان النموذجان قد لعبا دورا خطيرا في تاريخ المجتمع البرجوازي وهما : العالم Socialist والزعيم « الراسمالي » Capitalist Leader ذلك المليونير الذي يعد حاكم حياتنا الحديثة .

ويعد ارشيمدس ، جاليليو ، نيوتن ، لافوازيه ، دارون ، فاراداى ، باستير ، كلارك ماكسويل من اشهر علماء العالم ، واربعة منهم انجليز ، بل ان ثلاثة منهم من رجال القرن التاسع عشر . ان هفرى دافى يعد قمة علماء الطبيعة العظام في القرن التاسع عشر ، وكان صديقا حميما لكل من ساوثي ، كلوريدج ، ورذرورث ، والروائية ماريا ادجورث . وكان يمكن ان يوجد بعض الانجليز القلائل المهتمين بالكيمائي دكتور جوزيف برسيلي الذي لم يحصل حتى على مقدمة في كتاب جيد يترجم له .

ويمكنك ان تبحث عبثا في الاعمال الحقيقية للروائين الجيدين للقرن التاسع عشر ، لان مثل هذه المعرفة تدل على ان وجود العلم يعني ان الانسان اكثر اهمية من وجود مرحاض عام ، نافع وضروري ، على الرغم من ان المقارنة غير سارة . ان العالم والزعيم الراسمالي ، ما زال كلاهما بعيدا عن مجال الادب ، حتى في ايامنا هذه بعد ان عرف العلم تماما واحتل المرحاض مكانه المشرف في الادب ، انه لا يتحقق معرفة بحق العالم ليحتل مكانه ، على الاقل في بار مع بغى وممثلة كموضوع للفن ـ سوى عند كتاب الدرجة الثانية فقط .

ولاتتخيل ان هذه دعوتي للعالم ليعترف بالعالم ك « موضوع » ، كما اعترف دي جونكورت بالممثلة ، وزولا بالسلخانة ، وارنولد بنت بالفندق الفخم . فالعالم ليس موضوعا ، ولكنه نموذج للانسان الذي يخلق العقل، الذي يوصل الى الفن العظيم ، وهو جزء من حياة الانسان وليست هناك صورة ممكنة لحياة الانسان في الزمن الحديث تتجاهله كلية .

ويوجد سببان يبرران لم كان هذا النوع من البشر ـ وهو واحد من القوى الخالقة الحقيقية لعصرنا ـ قد تجوهل من الروائي ؟ السبب الاول ان الروائي نفسه جاهل للعلم ، منفصل ومنعزل عن عقيدة الخلق العلمي في هذا العالم ذي التخصص الضيق والمقسم للعمل ، لذا فأن هذا المجال الحي للشخصية الانسانية يظل كلية كتابا مغلقا بالنسبة للروائي . والسبب الثاني يكمن في ان ظروف الحياة الاجتماعية تمنع الروائي من اكتشاف الشخصية العلمية ، فالعلم واحد من القوى الخلاقة لعالمنا ، والتي ماتزال تستعبده وتفسده ايضا . لذلك فأنه ينبغي علينا ان نطلب من أديب واقعي شجاع ان يصور العالم في القرن التاسع عشر ، ذلك (الاديب) الذي عليه ان يختار ـ دون خوف ـ عقيدته بشجاعة ، وان يعرف اضرار هذا التجاهل ، كما ان عليه ان يفضح الفساد الاقتصادي وان يعرف سمات النظام الاجتماعي . وفي ايامنا هذه فأن عليه اكثر من ذلك ان يكون مستعدا ليبين كيف ان المجتمع يوظف العلم لتدمير العلم نفسه .

وقد سبق ان ذكرت ان الروائي قد تجاهل نموذجا آخر ، لايقل اهمية خلال هذا القرن في تطور الشخصية الانسانية بأي معنى . ففي كل المحاولات الجديرة بالاعتبار خلال القرنين التاسع عشر والعشرين سوف تبحث عبثا عن صورة رجل الاعمال العظيم ، ذلك الرجل الذي ينظم بناء طرق المواصلات والذي يصنع الصلب ويستخرج الماس من ارض افريقيا ويشق الترع عبر الطرق الصعبة والصحراء لتصب في المحيط .

وربما كان روائيو القرن التاسع عشر غير واعين هذا جيدا ، وكان الرجل الذي يعد في مجال الاعمال قبل سنة ١٨٧٠ هو رجل المال Banker ، وقد تعامل معه بلزاك باخلاص اما رجل الصناعة Manufacturer فكان بالفعل رجلا صغيرا ، ولم يكن قد حدد لنفسه هو وخطيبته امر حكم العالم بعد . حقيقة ان هذا الرجل الصناعي الصغير ، او رجل الاعمال الصغير لم يكونا مجهولين لدى الواقعيين العظام . ولكن الرغبة وحدها حاولت ان تصور امثال بعض رجال الاقتصاد الكبار . بيد ان الفنان بصفة عامة قد فر بعيدا عن هذا النموذج كما لو كان شيطانا .

ان فنان عصر النهضة لم يجفل من تصوير شخصية الوغد Villain وكان على شكسبير ان يقول ان الحياة ناقصة بدون الاوغاد وسوف يكون من غير الحق تخيل ان الوغد انسان سلبي ، وانه لا يملك اي ملامح ايجابية ، وانه لا يزيد عن كونه تجسيدا رمزيا للشر . وفي الحقيقة ان الراسماليين المحدثين لا يشبهون مغامري عصر النهضة الا بطريقة سطحية ، فبينما كان الاخير عنيفا دمويا وقاسي القلب بلا مواربة ، فأن الراسمالي كان كذلك ايضا ولكن في الخفاء ، او يتخلى عن العنف والقسوة كلية لوكلائه . وبينما كان امير عصر النهضة شهوانيا مسرفا بطريقة فجة ، كأنه يستكشف الحياة في الجسد البشري،

فأن الثري الحديث Modern Plutocrat يميل اكثر الى الدسائس الخفية ، والاعيبه اقرب الى ان تكون عروض حماقات .

ولكن هناك رجالا جديرين بالاعتبار بين الاثرياء، فكاد رودز معتبرا مثلما كان كريها . ونورثكليف كان عبقريا بقدر ما كان مجنونا ولا تستطيع ان تفصل هؤلاء الناس عن كثير من شعر الحياة الحديثة ، ومن ضعف الحالة التي جعلت من الممكن لصحيفة ان تعطينا صورة لملك يموت في حالة اطلاق القاتل لرصاصته تقريبا بفضل اكتشاف العلوم الحديثة . كما ان تطورات الامم العظيمة وتضحيات الرجال والنساء الملتهبة من اجل قضايا سامية ترتبط بحياة الاثرياء كذلك .

وهؤلاء لا يجدون لهم مكانا في الادب الخيالي رغم كل ذلك ، فالكاتب يجفل منهم خوفا من القوى الرهيبة التي ستنطلق غير مبالية في صفحاته ـ اذا ما حاول ان يعيد خلق مثل هذه الشخصية في الفن القصصي . لذلك كان من الافضل الاخذ بعالم سوان الهادىء : الحدائق والصالونات والمحادثات الطويلة والتحليل الرشيق للمشاعر ، والارتقاء الاكثر رقيا للجسد والروح . وهذا في الحقيقة تصوير لعالم الاثرياء ـ الذين يملكون حياة الامم ويتحكمون في قدر حضارات عظيمة ـ ولكنه تصوير معزول بطريقة رقيقة ، راقية ، بعيدة كل البعد عن العالم الذي خلقه سوان من الدوقة ومسيودي شارلوس، لدرجة اننا نستطيع تجاهل هذا العالم مطمئنين .

وهكذا فأن الملك والوغد قد توفيا في روايتنا الحديثة ، فلم تعد الشخصية موجودة الا في شرائح لا يمكن رؤيتها بمستوى المجهر . وهذه الشرائح البشرية تثير حب استطلاعنا بصورة زائدة دوما ، وتكون شيقة او جميلة .

بيد انها ليست لرجال ونساء احياء . ان تحطيم الشخصية بطريقة آلية في جزء من شعورها قد قوض بناء الرواية وحطم شخصيتها الملحمية . فلم يعد الانسان ارادة فردانية تصارع ارادات وشخصيات اخرى ، لذلك يجب ان يتوارى في هذه الايام كل صراع وراء الصراعات الاجتماعية الرهيبة التي تهز الحياة الحديثة وتحولها ، بينما يختفي هذا الصراع من الراوية ليحل محله الصراعات الشخصية ، العلاقات الجنسية المحرمة او المناقشة المجردة .

وتنهار النظرة الفلسفية الواحدة التي اعتنقت ببعض النجاح من عصر النهضة حتى كانط Kant من القرن السادس عشر الى القرن الثامن عشر ، فقد حدث تصدع كامل لاي نظرة عالمية واحدية ، حدث انتفاء فلسفي من اشباه الفلسفة المتفسخة عند نيتشه وبرجسون والغموض الجنسي عند فرويد ، والمثالية الفردية للمدارس الكانطية الجديدة المتعددة ، ثم رفض العقل البشري في النهاية لكل ذلك ، وهي النتيجة الحتمية لهذا التدهور الفلسفي ، وهي في حد ذاتها انعكاس للالام البائسة للثورة السياسية المضادة . لقد بدات حضارتنا بأرشميدس ورابليه ومونتين وتنتهي بالعودة الى سمة العصور الوسطى في التعصب للدم والسلالة مع ابهام ديني وجنسي في آراء شبلنخر واوثمان سبان وفرويد وغيرهم . واول اعلان عظيم لاستقلال الفرد بأسم قداسة الفردية .

ولايمكن ان نجد تعبيرا حرا كاملا عن الشخصية الانسانية في غياب رؤية عالمية وفهم للحياة ، فالرواية لا تستطيع ان تجد حياة جديدة ، لأن الانسان لا يمكن ان يولد من جديد الا اذا وجدت مثل هذه الرؤية ، التي لا يمكن الا ان تكون رؤية المادية الجدلية (The Outlook of Dialectical Materialism) التي ستولد في الفن واقعية اشتراكية جديدة . لقد كتب ماركس وانجلز في كتابهما « العائلة المقدسة » الذي يعود الى سنة ١٨٤٤ وذكرا ان الانسانية اليوم لا معنى لها بغير الاشتراكية . « واذا كان الانسان يبنى معرفته وتصوره من عالم الحس ومن تجاربه المحسوسة فأنه يستتبع ذلك ضرورة تنظيم العالم التجريبي ، وعليه ان يجرب ما هو انساني حقا فيه ، وان يألف معرفة نفسه كائنا انسانيا . وقد عبرت الاشتراكية الانجليزية والفرنسية الى جانب الشيوعية عن هذا التوافق بين الانسانية والمادية في دنيا التجربة » .

وسوف يعترض اكثر من قارىء على هذه المناقشة بحجة ان التعميمات كانت مسرفة جدا . ولكن الا نملك حقا كتابة مبدعة (لخلق الشخصية الانسانية خلقا خياليا في صورة سامية) في رواية « يولسيس » او طريق « سوان » ؟ الم ينجح ويلز في كتاباته المبكرة رغم كل انكاره المتواضع في خلق شخصية ، وكذلك الامر نفسه بالنسبة للورنس وهسكلي .

ان شخصية بلوم حقيقة شخصية انسانية ، ولكنه الشخصية الوحيدة في يولسيس ، ولا يملك ديدالوس حياة بشرية اكثر من مارلو الذي خلفه كونراد . وشخصيات دبلن المتنوعة في «أودسا » اليو م، هي ببساطة بقايا معارف الكتاب نفسه ، حيث نجد تصويرا جيدا وتحليلا ذكيا ، ولكننا لانجد شخصيات مبتدعة ، وبلوم نفسه هل هو صورة للانسان حقا ؟ لعله كان يمثل تسعين في المائة (٩٠٪) من الانسان مصورا فوتوغرافيا اكثر منه متخيلا اديبه ولكنه ليس بالتأكيد ما يريدنا المؤلف ان نعتقده عنه كأنسان مطلق ، يصبح رمزا لكل الرجال المتألمين في القرن العشرين . ان بوفارد وبوشيه ـ كروائيين واقعيين ـ كانا ايضا حريصين على ان يقدما صورة بلوم الفرنسية ، وقد أصابهما التوفيق اكثر في اعادة خلق صورة بطولية « للرجل البسيط » الذي نسمع عنه كثيرا اليوم . ولكن ذلك ليس تماما بالضبط ان فلوبير لم يعرف شيئا عن الاكتشاف النفسي الحديث عن اللاشعور ، بينما عرف جويس ذلك ، ولا يسعف المرء فهمه ليقرر ان ذلك كان ميزة بالنسبة له . ان

فلوبير وأن حرم من أكتشافات فرويد الجديدة ، فقد قرأ على الاقل رابليه واستمتع به ، ان لم يكن يملك سوى كراهية الجزويت .

ولايستطيع بروست ــ فيما ارى ــ ان يدعي لنفسه نجاحا اكبر من جويس ، حقا انه كان يفهم الرجال والنساء بصورة افضل ، ولكن هذه الاشباح المنهوكة القوى في صالونات باريس ليست الا ظلالا فقط .

ويعتقد بعض النقاد ان بروست ليس روائيا ولكنه كاتبمقال ونموذج جديد لمونتين . وفي هذا بعض الحقيقة اذا تغاضينا عن المقارنة بمونتين .

ان بروست لا يمكن ان يحتل مكانة بين الروائيين العظام ؛ لانه يفقد اهم ميزة للروائي ، انه لم يخبر الحياة بقوة بدرجة تجعله يستطيع ان يترك الناس (في الرواية) تعيش حياتها الخاصة كاملة ، بحيث تستطيع ان تسأل أي سؤال عنهم وتجد الاجابة بالضرورة .

ومع كتاب مثل ويلز ولورنس وهسكلي سوف نجد مستوى ادنى . وشخصيات مثل كبس ومستربولي وغيرهما لا تزيد عن كونها انعكاسات مثالية لشخصية كاتبها ، وما تملكه من اثارة للعطف يأتي من نفس السبيل .

ان هسكلي فيما اعتقد يشبه ويلز الى حد كبير ، فله نفس الحماس للأفكار التي تعطى حيوية لكتبه والتي لا نستطيع ان تستمدها من الشخصيات بمفردها ، وله نفس الاهتمام بالعلم ونفس العجز عن الوصول الى نتيجة مقنعة لحقائق الحياة الشاقة في العالم المعاصر . انه ما كان سيصبح ويلز في الحقيقة لو انه ذهب الى اتون او اكسفورد بدلا من مدرسة بروملي للنحو وساوث كنجتون .

ونصيب لورنس من الاعتبار كروائي ضيئل ، فانه بعد بدايته الممتازة في « ابناء وعشاق » و « قوس قزح » ترك كتابة الرواية تماما الى تلك القصائد الجميلة المبهمة التي كتبها بالنثر المستمدة من قصصه وحكاياته ، حيث لا نجد فيها رجالا ونساء احياء ، وانما حالات مزاجية بسيطة . وعندما نقارن على سبيل المثال رواية « قوس قزح » بتابعتها المثيرة « نساء عاشقات » (Women in Love) فمن ذا الذي يصدق ان ما في الرواية الثانية من مجردات لها اي علاقة على الاطلاق بالشقيقات الملتهبات العاطفة في الرواية الاولى ؟ والى اي مدى سوف نجد موضوع الحب والزواج المبكر في قوس قزح باهتا لا حياة فيه حين نقارنه بمعالجة تولستوى لنفس الموضوع في زواج ليفين وكيتي . لقد حدث شيء ما بالنسبة للورنس بعد قوس قزح حطم قدرته الخلاقة تماما . واهميته بالنسبة للروائي الحديث ليست فيما اظن في لحظة التنبؤ الفوضوي عن البدائي . ولكنه كان في الحقيقة الكاتب الذي يتذوق الريف وجمال الارض الانجليزية . ولايستطيع المرء على كل حال ان يتعاطف مع الريف والارض الانجليزية اذا كان عاجزا عن رؤية أن هذه الارض ليست حرة وان التراث الانجليزي يشوه الى حد كبير على يد قلة من الجهلة والملاك معدومي الضمير . ان هاردي كان يملك القدرة ليرى ذلك ، ولكن لورنس لم يكن يملك ذلك ، لذا فرغم ان لورنس كتب لغة افضل فان رؤية هاردي للريف الانجليزي كانت اكثر اثارة للاعجاب .

ان المهمة الرئيسية للروائي الانجليزي ان يعيد الانسان الى المكان الذي ينتمي اليه في الرواية ، ان يضعه في صورة كاملة للانسان ، ان يفهم ويعيد خلق كل وجه لشخصية الانسان المعاصر خلقا خياليا . ان شعور الانسان ينطلق حرا من الاغلال التي يفرضها عليه المجتمع الرأسمالي ، ومن الافضل ان تستخدم الفرص المدهشة التي توفرها الحياة الحديثة من خلال نمو الاتصال السريع ارضا وجوا ، من خلال السينما واللاسلكي والتلفيزيون ، ومن خلال امكانية الحياة في بيوت انتفى فيها العمل الوضيع ، ولكنه لا يستطيع الاستفادة من هذه الاشياء الا قلة قليلة وهم سادة العالم الرأسمالي الذين يستطيعون ان يستخدموا الابتكارات العديدة للحياة الحديثة ،وهؤلاء لا يستخدمونها في تنمية الروح الانسانية ، بل في تدميرها تدميرا كاملا .

ان شعور الانسان في الهند والصين بالرغبة في الاستمتاع بالحياة قد تكون واسعة بنفس القدر الذي عليه الانجليزي والفرنسي .

وهذا الشعور يجب ان يترجم الى فعل ، الى جهد مؤثر لخلق عالم جديد ، لايجاد مساحة جديدة للحرية الانسانية .

وهنا يصبح السؤال : ما طبيعة الرجال والنساء الذين ينبغي ان تصورهم رواياتنا ؟ وكيف ينبغي ان نرى الكائنات في حركتها ، وممن نستلهم المساعدة ؟ ان الواقعية الجديدة يجب ان تتسلم المهمة من حيث تركتها الواقعية البرجوازية ، ان على الواقعية الجديدة ان تقدم للانسان ليس في موقف النقد فقط او في حربه اليائسة مع المجتمع الذي لا يستطيع ان يتكيف معه كفرد ، ولكن عليها ان تقدم الانسان في محاولته ليصبح سيد حياته ، ذلك الانسان المنسجم مع تيار التاريخ والقادر على ان يصبح مالك مصيره . وهذا يعني ان الطبولة ينبغي ان تعود ثانية الى الرواية لتعود لها شخصيتها الملحمية .

ويعطينا هازلت في سياق مقارنته بين شخصيات شكسبير وتشوسر فهما واضحا للطريقة التي يصور بها الروائي ذو الرؤية الواقعية الناس (الشخصيات) :

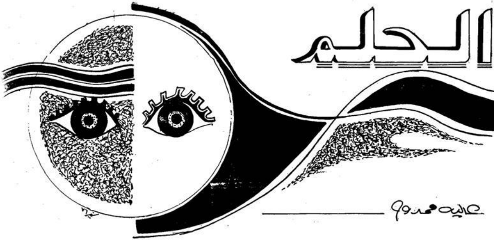
«ان شخصيات تشوسر متميزة عن بعضها بوضوح، ولكنها قليلة التباين لدرجة ان وظائفها يمكن ان تكون متماثلة ، فهي مستقلة وان كانت متحدة الشكل ، ولا نستطيع ان نأخذ عنها فكرة معينة من البداية الى النهاية ، فهي لاتوضع تحت اضواء مختلفة ، كما ان سماتها المتوارية لا تظهر في مواقف جديدة ، وتظهر كأنها صور ادبية او دراسات نفسية بملامحها المتباينة

المصورة بصدق وتمسك بالقواعد لا بتخيل ، ولكنها تبقى على نفس الاتجاه والجو الثابت واما عند شكسبير فالشخصيات تاريخية حقيقية لاتقل صدقا وسلامة ، وتقدم وهي تعمل ، بينما يظهر امامنا كل عرق وكل عضلة فيها وهي تؤدي صراعها مع الآخرين ، بكل ما يستتبع ذلك من انهيار وتعارض وشدة تنوع من نور وظلال . واذا كانت شخصيات تشوسر قصصية Narrative فأن شخصيات شكسبير درامية Dramatic بينما شخصيات ميلتون ملحمية Epic ان تشوسر قص علينا حكايته كما راى بحيث تصبح القصة قادرة على ان تفي لهدف معين وبينما كان تشوسر يجيب عن شخصياته بنفسه كانت الشخصيات عند شكسبير تتقدم الى المسرح عارضة كل الاسئلة الممكنة وكان ينبغي ان تجيب عليها لنفسها . اننا نجد عند تشوسر اساسا ثابتا للشخصية ، بينما عند شكسبير بناء وهدم لعناصر الشخصية دائمين ، حيث نجد تخمرا لكل جزئية في الكتلة باتساقها او تعارضها المتبادل مع العناصر الاخرى التي تحتك بها . والى ان تتم التجربة فنحن لا نعلم النتيجة والتحول الذي سوف تأخذه الشخصية في ظروفها الجديدة » .

هذه الرؤية للشخصية التي ضاعت من الرواية كلية ، واحدة مما يجب على الروائي الثوري استعادته ، اذ لا ينبغي عليه الا يخشى الواقع ويجفل من تصوير الانسان الكامل . ان مهمته هذه هي المهمة التي فر بعيدا عنها الروائيون البرجوازيون ، وهي ان يخلق بجهوده الفنية الانسان النموذجي بطل عصرنا ، وبهذه الطريقة يصبح كما قال عنه ستالين « مهندس الروح البشرية » .

ــ القاهرة ــ

الحلم



عالية ممدوح

ينزل سلم الملهى درجة درجة . كان يرقب الاشياء ، من حوله ، المارة في ذقونهم المقوسة والمفلطحة وثيابهم القديمة ، وهم ينظرون اليه بسخرية .

الموسيقى تأتيه كالنواح ، والراقصة مازالت تكنس الاكاذيب من حولها ، ويشعر بالعطش قليلا ، لقد عب كؤوسا من العرق لم يقو على عدها . ولما زاد عطشه ترنحت مشيته اكثر ، وبدا يدندن ، لم يعلم من أفسد من ، الموسيقى ام ملابس الراقصة ، الراقصة وهي تتعرى ام الزبائن ؟ الرجل ام العرق ؟

لم يتعاط زيارة الملاهي من قبل ، الا انه لم يسمع عن هذا الذي جرى هناك كان عالما لا يستطيع المواظبة عليه ، وكان مخيفا الى حد البغض يبتعد كثيرا من الملهى، يدخل شوارع وازقة معتمة تفوح منها رائحة الاوحال والاوساخ ، اوه ، لو لا خوفه لعاد الى الملهى فورا . لكن عطشه يتكدس الان ، وزوجه ستقلق . وهو لا يجرؤ على اي فعل في هذه اللحظة .

كانت هذه اللحظة كالحلم يخشى الذهاب اليه تماما . ويخاف الخروج منه ايضا،ويظل الدمفي شرايينه ،وبدت شفتا الراقصةاللتان تملآن الارصفة والحارات والاماكن شفتين جامحتين شهوانيتين

لم يتعثر في طريقه ، كان يريد السير وهو مغمض العين لا يرى الا جسد وكتفي وساقي وشفتي الراقصة، الا انه تيقن من انه لن يراها ثانية الى الابد .

لم يكن ما يفكر فيه هو حماس الرجولة فقط ، وكان التعبير الاقصى هو حياة هذه الراقصة، هل ترتاب في نفسها كما يرتاب هو الان . ولما وصل في افكاره الى هذا الحد ظهرت داره معتمة ، هنا النجاة من النفس .

رفعت زوجه الغطاء عن راسها قليلا ، ونظرت في عينيه ، كانحزينا وحائرا ،قامت ، وشدت الفوطة على راسها، وازاحت اللحاف، كانت الغرفةضيقة ،والسرير صغيرا والارض عارية والنافذة تسرب هواء كالثلج . والرجل ما زال وسط الغرفة ينظر اليها ، العينان والانف والشفتان والخدان والرقبة مغطاة بفوطة سوداء مزركشة بخيوط قطنية تنزل قليلا على الجبين ، وهو يتذكر اسنان الراقصة ، كانت بيضاء وصغيرة .

ــ تعشيت ؟

ــ لا ما زلت جوعان .

ــ تفرس بذعر في وجهها :

ــ ضعي شيئا على كتفك .

كانت عظامها تصطك قليلا وشعر انه يحبها ، اما عذابه فقد هدأ قليلا .

وتحركت امامه واحدثت جلبة بالصحون :

ــ اين عزيز ؟

ــ نام عند امي أن غدا عطلة .

ــ تعالي هنا، لا اريد ان اتعشىالان ، اسمعي اريد ان ارى ثيابك منذ زواجنا وحتى الان . اريد ان اراك وانت تلبسينها جميعا حتى تشعري بالدفء .

خافت قليلا من لهجته ، الا انها صارت قربه ، نظرت اليه ثانية ،كان شعاع الرغبة يتصاعد من انفاسه ومنخرية ، وحركة شاربيه ، لم يلمسها ، فقط كان ينظر اليها :

ــ لماذا لا تنام انت سكران قليلا .

ارتفع صوته النشوان :

ــ لا .. لا انا فرحان اريد ان تفرحي معي سأجلس

على السرير وأراك وأنت بكل ثيابك .

خيل للمراة ان زوجها مريض قليلا واضمحلت رغبتها في عناده، تخرج صرة كبيرة من تحت السرير وتبدأ في فتحها :

ـ دعيني ارى ملابسك وانا اختار لك .

ـ ولكن هل سنخرج في هذه الساعة المتاخرة من الليل ؟

ـ سنخرج قليلا سوية الا يفرحك هذا .

صمتت ونظرت الى ملابسها طويلا ، رفعت الصرة ووضعتها امامه وكانت رائحة فمه قد ملات السرير والغرفة وخياشيمها :

ـ هل تظنين انني مجنون . ؟

نظرت في عنيه وارتعدت قليلا :

ـ لا . . لا اعوذ بالله ولكن انت تعبان .

ويبدأ في اخراج ثيابها ، هذا ثوب مشجر بالتيل الاصفر قد صديء منذ زمن . مسدود الصدر . واخر مفتوح من الظهر ، وعدد من الملابس الداخلية الباهته . يكتشف انهما فقيران الى حد العدم :

البسي هذين الثوبين واحدا فوق الاخر .

وتبدأ المراة بارتداء الثوب الاول ، تقف وسط الغرفة ، امراة مليئة بالاسئلة ، ينتظم تنفسها قليلا ، تعدل وضع الفوطة ثانية :

ـ امشي في الغرفة قليلا ، غني اي اغنية تخطر على لسانك

كانت اطرافها وركبتاها تطقطق من الخوف وبدات بالكلام :

ـ احبك ، انا احبك لكني خائفة منك ، ماذا تريد انا نعسانة وانت تعبان ؟

يصرخ قليلا :

ـ انزعي الفوطة اولا .

ويقوم على مهل ، يقف قبالها وهي ترفع يديها الى راسها ، تلتقي اليدان على الراس ، وتبدأ الفوطة بالسقوط ، تتركها على رقبتها ، يمس شعرها باصابعه ، تفوح منه نظيفا ولامعا

كان شعرها بضفيرتين مفروقا من النصف ، رائحة الحناء تفوح منه نظيفا ولامعا .

ـ اين المشط ؟

وبسرعة تعطيه المشط ، ويبدا بتمشيط شعرها ، ينثر الضفيرتين على كتفيها ، كان لحم وجهها قد احتقن بالدم وهي تنظر اليه مذهولة ، يقذف الفوطة على الارض ويبتعد قائلا :

ـ دوري في الغرفة قليلا ، اتركي شعرك على وجهك،

يعلو صوته أكثر من السابق :

ـ لماذا لا تفعلين ما اقوله لك ؟

لم تجرؤ المراة على فعل كل هذا ، فقط ردت شعرها الى الوراء قليلا وانتظرت اشارته الجديدة :

ـ الان انزعي ثوبك الاول .

تقوم ليساعدها مرة اخرى .

ـ والثاني ايضا .

وهو يقف امامها ، ينظر اليها وكأنه ينظر اليها لاول مرة .

ـ لقد عدت كما بدات ، الا ترى ؟

ـ والان انزعي قميص ثوبك هذا .

كان يروي بينهما صمت ، خلسة تنظر اليه ، هذا رجلها الوحيد ان العري يسبب لها الخجل ، الا يعرف ذلك ؟ وتظل واقفة في مكانها ، لا تجرؤ على الخلع ، ولا هو حاول ذلك ، الا انه صار امامها ، وبدا له وجهها منخفض الاجفان ، ضايقة قليلا الضوء . كانت الراقصة ترقص وهي في حالة انطفاء ، هزت كتفيها وصدرها وساقيها ، ظلت تتراجع طويلا في خلع ملابسها امام الزبائن ، لكن وجه زوجته ما زال اسمر باهرا لا تفتحي عينيك الان ، لو ماتت الراقصة في احدى وصلاتها هل يختلج هكذا جسدها ؟ عندما رمت صدريتها اولا استدارت قليلا وعرضت ظهرها على الزبائن ، وانفجرت الموسيقى في انحاء المكان ، الحان لم يسمع بها من قبل ، بآلات لم يعرف اسماءها .

ـ عندما تغمض عينيها تصير كالميتة .

وخطت الراقصة عدة خطوات الى امام واستمرت في خلع ملابسها ولم يكن في مقدوره رؤية جسدها تماما ، فالاضواء كانت تعدو فيه ، وتخلق دوائر ومربعات ومثلثات ملونة قليل الالوان والالحان تخفت وتصعد وهو ذاهل ، لا يعرف سر هذا الاحتراق العظيم اولا يريد الكلام مع اي مخلوق ، ظل هناك يشعر بالمهانة والخذلان ، وشرع فورا في نزع قميص نومها ، تستسلم قليلا له وهو يسحب القميص عن رأسها تبعثر شعرها وتغيرت سحنة وجهها وعينيها وبدت امامه بملابسها الداخلية ، امراة راجفة غاضبة وحيدة وبعيدة ايضا .

تسقط على الارض فوق ثيابها خرساء والخجل يطوقها من خاصرتها حتى اقدامها ويتجلى وضعها في انحناءة راسها ، كانت ترتجف ، لم تنظر اليه ، فقد كانت امراة متطابقة مع اهوائها وهو يقف حائرا ، التبست عليه التفاصيل والقوانين والاحلام وبدا بمظهره البسيط كرجل ينطوي على جرح ضرب راسه بقبضة يديه وانطرح على صدرها باكيا بصوت كالنشيج .

كوليمة

علال الحجام

— ١ —

احنو لملاقاة الوجد المضنى في عمق الارض
ينبوعا يصدأ في أسره
يتبخر مشروخ الأشواق ، وقلبه في الحانات يبيع النبض
من يفدي المقلة من أمواج عماها في قبره !
من يأسر جيش الاسر بسجن الرفض !

— ٢ —

خمت في اعيننا اقذاء تهالك في السرداب
أيد ، نار ، وقلوب ترقد خالدة في ادراج المحراب .
امشي في كل مكان ،
يصرخ في قدمي الصوت الطالع من قيدي
وعيون السامع اغنية الأحرار
هل يسهل تغييب الرجل المنساب بقلبي كالأنهار !

— ٣ —

غنيت لعرسك سبعة اعوام في قعر الحزن
وشربت على نخب الموتى اقداحا من علقم ،
كانت رقصات القادم من جبل النيران غضا في ثلج الظن
ورسمت لحظات تزهر في قوس الهامات المحنية
فتغالب جدب الذلة في عرقي وخميس الهم
فاذا بالبيد زهور وردية ...

— ٤ —

«كوليمة» عاشقتي
في قيظ هواجرها ، في الظلمة تأتزر الآلام
تسل رماحا في قلبي انفرست منذ الأعوام
قبلت تراب رباها بادلني الحب المحرور وكان ندى
هاهي اليوم عيون مبسمات تبحر في دمع الاقوام
قبلت تراب حماها بادلني الحب المحرور وكان يدا
تستأصل عقمي ، تزرع اوراد الأحلام !

— ٥ —

جاءت سنتين
وقلت كلي تمر النخل الطالع
اكلت اثمار الحلم السحرية
— مااحلى اثمار الدم يسقي صحراء الوجه الضائع
انهار جوى في بيد التيه القدرية
— ورجالك آه ياسمراء ؟
— نسيم ربيع ضل وآوته الأكواخ المنسية
يهفو الدم للدم حين الأعين تكحل أياما بلهيب الحرية
— ووليدك ؟
— نطفة حب في قلبي
وحنين صنوبرة في الاطلس للعز العربي !

— الرباط —

« كوليمة » : قرية تبعد عن مدينة قصر السوق في المغرب حوالي ستين كيلومترا .

بين الرواية الانكليزية والرواية الامريكية

والتر الان

ت: د. يوئيل يوسف عزيز

ان كتابة الرواية الانكليزية والرواية الامريكية بلغة واحدة كثيرا مايحجب عنا الفروق بينهما . وقد تكون هذه الفروق في بعض الحالات الفردية طفيفة جدا نكاد لانميزها . هل ان هنري جيمس روائي امريكي أم انكليزي ؟ الجواب المعقول على ذلك هو انه امريكي وانكليزي في آن واحد ، فرواياته جزء من كلا الادبين . مع ذلك فكثيرا ماينسى القاريء الانكليزي ان جيمس كان امريكيا قبل ان يكون انكليزيا وان استاذه في الادب هو هاوثورن Hawthorne بقدر ماهو جورج اليوت George Eliot . وعندما ينتقل المرء من امثلة قروية للرواية الى ذلك المجموع الذي يمتلك – على مايبدو – السمات المميزة للرواية في البلدين تبرز حينئذ فروق كبيرة واضحة المعالم بين النوعين ، وهي فروق تعكس فروقا في الخبرة التاريخية وفي الطابع القومي الذي هو حصيلة التاريخ .

ليست هذه الفروق حديثة الجذور فقد كانت واضحة في رواية القرن التاسع عشر وضوحها في رواية اليوم . بل واذا قارنا بين الروايات الانكليزية العظيمة في العهد الفكتوري وبين الروايات الامريكية العظيمة للفترة ذاتها نكاد نشعر بفارق في النوع . فليس في الادب الامريكي من يشبه دكنز او تاكري او جورج اليوت ، كما ليس في الادب الانكليزي من يشبه هاوثورن او ملفيل . فالفارق جذري توضحه ملاحظة ف.ر. ليفز حين يقول في حديثه عن وذرنك هاتيس Wuthering Heights في كتابه «التراث العظيم The Great Tradition :

«لم اذكر شيئا عن وزرنيك هاتيس لان هذا الكتاب العجيب يبدو لي نوعا من التسلية ... لقد خرجت املي برونتي تماما وبتحد سافر على عرف سكوت Scott الذي فرض على الروائي اسلوبا رومانتيكيا من الاساليب التي عالجها ، وعلى العرف الذي انحدر من القرن الثامن عشر والذي كان يتطلب ان يعكس ظاهر الحياة «الواقعية» كما تعكس المرآة المسطحة الصورة » .

ان ليفز محق فيما يدعيه ، فحسب معايير الرواية الانكليزية التي تفرضها علينا مجموعة ضخمة من الامثلة الرائعة لها تعتبر وذرنيك هايتس تسلية – او بدعة . ولكن لنفرض – كما يقول الناقد الامريكي ريجارد جيس في كتابه الرواية الامريكية وتراثها The American Novel and the Tradition

« هب اننا وجدنا ان وذرنيك هايتس قد كتبها امريكي ينتمي الى بيئة نيوانكلاند الكالفنية او الى بيئة جنوبية تعتنق مذهب البرسبتريين . ستبقى هذه الرواية عجيبة فريدة بصرف النظر عن مؤلفها والمحل

الذي الف فيه . بيد انها لوكانت رواية امريكية لما كانت تسلية فهي تشبه الى حد كبير كثيرا من الروايات الامريكية ، بعضها من احسن ما الف في باب الرواية .

ثم يذكر السيد جيس بعض هذه الروايات ـ منها الحرف القرمزي The Scarlet وقصة بلا تبديل الرومانسية The Blithedale Romance وموبي دك وهكلبري فين Huckleberry Finn والعلامة الحمراء للشجاعة The Red Badge of Courage وانا على فراش الموت As I Lay Dying والشمس تشرق ثانية (فيستا) ( ) ، فيقول عنها « ان جميعها غريبة ـ كل بطريقتها الخاصة ـ شاذة بالقياس الى العرف الذي تمثله رواية مدمارج Middle March على سبيل المثال فليس بينهما رواية واحدة قريبة الشبه بالقدر الصحيح من التعبير الخلقي المعتدل للحياة والفكر الذي نعتبره ملازما (للتراث العظيم) عند ليفز »

ولقد شعر الروائيون الامريكيون منذ البداية بخروجهم على العرف الانكليزي . واجبروا على هذا الشعور بطبيعة المجتمع الذي عاشوا فيه ومقارنته مع المجتمع في بريطانيا . فقبل نحو قرن ونصف اشتكى فينمور كوبر Fenimore Cooper من المشهد الامريكي بقوله :

«قلما نجد في هذه البلاد المادة الاساسية التي تساهم في ثروة المؤلف والتي تتصف في جوهرها بغنى يضاهي ماتجده في اوربا . فليس ثمة وقائع يستغلها المؤرخ ، ولاحماقات (سوى المألوفة والتافهة منها) يستفيد منها كاتب الهجاء ، ولاعادات مميزة يستغلها كاتب المسرحية ، ولاحكايات غامضة لمؤلف القصة الرومانسية ، ولا اثام جريئة شنيعة ضد اللياقة كي يستغلها الكاتب الخلقي ، ولاالعناصر الغنية المصطنعة التي تساعد الشعر .»

وبعد ثلاثين عامامن ذلك استأنف هاوثورن الشكوى هذه فبذل جهده في اقناع قراءه بأن كتبه ليست روايات بل قصصا رومانسية . اذ قال ان الروايات يفترض فيها ان يكون هدفها الامانة والدقة نحو ماهو ممكن فضلا عما هو محتمل واعتيادي في مجرى الخبرة البشرية ، وكان عذره في عدم كتابة الروايات هو ان الظروف الضرورية للرواية لاتتوفر في الولايات المتحدة .

وبعد مرور ثلاثين عاما اخرى نجد هنري جيمس ، في سيرته النقدية عن هاوثورن ، يبسط الكلام في اتهام المجتمع الامريكي بنواقص معينة من وجهة نظر الروائي فيقول :

يستطيع المرء ان يحصي عناصر المدنية المتقدمة ، كما نجدها في البلاد الاخرى ، والتي لاوجود لها في مقومات الحياة الامريكية،حتى ليتساءل المرء بعجب ماذا يبقى لهذه الحياة ؟ ليست لها دولة بالمفهوم الاوربي للكلمة ، بل وتكاد لاتملك اسما قوميا معينا ، ليس لها ملك والابلاط ولا ولاء شخصي ولاطبقة ارستقراطية ولاكنيسة ولارجال دين ولاجيش ولاهيئة دبلوماسية ولااقطاعيون ولاقصور ولاقلاع ولا اطيان ولابيوت ريفية قديمة ولاشخصيات بارزة ، ولااكواخ مسقفة بالقش ولااطلال يكسوها اللبلاب ولاجامعات عظيمة ولامدارس خاصة،ولااكسفورد ولاايتون ولاهارو ،ولاادب ولاروايات ولامتاحف ولاصور ولاجمعية سياسية ولاطبقة تهتم بالالعاب ـ ولاابسوم ولاسكوت ! هكذا يمكننا ان نحصي قائمة لمثل هذه الاشياء التي تفتقر اليها الحياة الامريكية ـ ولاسيما الحياة الامريكية قبل اربعين عاما ، قد يكون لها على العموم اثر مرعب على المخيلة الانكليزية او الفرنسية ، اذ يكون الجواب الطبيعي في ضوء هذه الاتهامات : اذا اسقطنا هذه الاشياء اسقطنا كل شيء . كل شيء ؟ كلا . فقد رد صديق جيمس وزميله الروائي وليم دين هاولز William Dean Howells بقوله :

ستبقى دون شك الحياة البشرية باكملها باستطاعة المرء ان يتعاطف مع حماس هاولز الديمقراطي بيد انه كان ـ بقدر ما يتعلق الامر بالرواية ـ على خطأ في حين كان جيمس مصيبا في رايه ـ رغم انغماسه الشديد في الاسلوب الروائي لبلزاك ودكنز وفلوبير وتيرجنيف . وجورج اليوت ـ حيث ان الموضوع العظيم للرواية الاوربية وربما الرواية الانكليزية بشكل خاص هو حياة الانسان في المجتمع ، وبتعبير ادق تربية الرجال والنساء والتربية هنا بمعنى ان يتعلموا كيف يميزون ـ من خلال ارتباطهم الحتمي بالمجتمع ـ بين ماهو حقيقي وماهو مزيف داخل انفسهم وفي العالم المحيط بهم ، وهذا يصح على روايات الثائرين من الكتاب مثل د.هـ. لورنيس ـ الذي تتناول مؤلفاته المجتمع بقدر ماتتناول الجنس ، كما يصح على روايات جين اوستن .

ان المجتمع الذي كان تربة طبيعية لنمو الرواية الانكليزية لم يكن موجودا في الولايات المتحدة قبل مائة وخمسين عاما ، بل ، وان طبيعة الولايات المتحدة لم تكن لتسمح بقيام مثل هذا المجتمع . فعناصر المدنية المتقدمة التي احصاها جيمس معتمدا في ذلك على اسلوب المبالغة والفكاهه هي عناصر المجتمع الاوربي بعينها تلك التي هرب منها الامريكيون الاوائل حين هاجروا من اوربا وقد كتب لويس ممفورد Lewis Munford يقول :«اذا كنا في القرن التاسع عشر بدائيين قليلي الخبرة ، فليس سبب ذلك لاننا كنا قد سكنا ارضا جديدة ، بل لان عقولنا لم تكن تدعمها ذكريات الماضي العظيم التي انسابت فوق سطح اوربا . وهكذا كان الامريكي اوربيا قد جرد من ماضيه ، ويمكن ان يطلق بحق على حركة الاستيطان في امريكا حركة تبدد اوربا . وهي حركة قام

بها اناس لم يقدروا على المشاركة في ماضي اوربا او الابقاء عليه . فكان ان ادار الاوربيون المنبوذون وجههم صوب امريكا ، ولم يكن لهم موسى ليرشدهم ؟ فظلوا هنـا في المهجر ، وربما راوا من حين الى اخر قبسا من ارض الميعاد .

ان ارض الميعاد — او الحلم الامريكي — مهما كان شكله فانه لايشبه اوربا التي نبذوها وقد حددت طبيعة ارض الميعاد هذه منذ عام ١٧٨٢ ، حدد معالمها هكتور دوكريفكور Hector de Crèvecoeur في مقالته المعروفة «ماذا نعني بالامريكي ؟ » "What is an American" اذ كتب يقول : ان المجتمع الامريكي :

(لايتألف — كالمجتمع الاوربي — من كبار الاقطاعيين الذين يملكون كل شيء ، ومن جماهير لايملكون شيئا ليس في هذا المجتمع اسرار ارستقراطية ، ولا بلاطات ولاملوك ولااساقفة ولاسيطرة رجال الدين ولاسلطان خفي يمنح نفرا من الناس سلطانا بارزا جدا ، ... الخ

وينهي كريفكور قائمة فضائل الحياة الامريكية هذه التي تشبه الى حد كبير قائمة النقائص التي ذكرها جيمس بعد ستين سنة من ذلك ، باعلانه «ان الامريكي رجل جديد » .

كان الامريكي الكلاسيكي الى حدما رجلا اختار ان يعيش بعيدا عن المجتمع بجميع اشكاله الا الشكل البسيط منه . فعند الكثير من الامريكيين كان نبـذ اوربا والماضي بمثابة نبذ جميع القيود على حرية الفرد فاعتبر الامريكي المجتمع ونفسه على طرفي نقيض . وهذا الى حدما جوهر الرواية المعظمة التي كانت عاملا فعـالا في صياغة الاسـطورة الامريكيـة — الا وهـي روايـة مغامـرات هكلبـري فـين Adventures of Huckleberry Finn بعبارتها الختامية « اظن انه ينبغي علي ان ارحل مسرعا الى المقاطعة البعيدة لان العمة سالي تريد ان تتبناني وتثقفني ، وانا لااطيق ذلك . لقد كنت هناك من قبل.»

لم تتناول الروايات الامريكية الكلاسيكية حياة الناس في المجتمع بقدر ما تناولت حياة الرجل في عزلته ، والرجل وحده وهو يصارع نفسه ، وهكذا فقد صور هاثورن بشكل مثير علاقته المعذبة الغامضة باجداده البيوريتانيين Puritans وبشعوره بالاثم . ويجسم ملفيل في روايته موبي دك مفهومه للشر الذي مبعثه كبرياء الرجل وعجرفته ورفضه الاعتراف باي قيد .

ان صدى بيت وثمان الذي يقول فيه « كنت انا ذلك الرجل ، لقد عانيت ، لقد كنت هنالك» يسمع في الجزء الاكبر من الادب القصصي الامريكي الجيد ، في الماضي والحاضر على السواء . فالتاكيد هنا علـى الفرد — سواء كان هذا الفرد هو بطل كرين Crane في رواية The Red Badge of Courage العلامة الحمراء للشجاعة او الصبي Nick في قصص همنكواي الاولى ، فالتاكيد على الفرد البشري وحده ، وهو يختبر الحياة . وربما يغدو الفرد في بعض الاحيان اكثر من فرد فيبدو وكأنه يضم جميع الحياة البشرية في داخله ، ليصبح البشرية اجمعها كما في والت في اغنية عن نفسي لوالت وتمان او ابطال روايات توماس ولف Thomas Wolfe ، فثمة نبذ مستمر للمجتمع واعظم مثال لذلك في عصرنا هـو همنكواي . ولابد ان تبدو من وجهة النظر الاوربية — نقطة ضعف عند همنكواي — بل ونقطة ضعفه الجوهرية — انه لم يستطع بعد قصصه الاولى ان يفهم اوينسجم مع الحياة الامريكية في زمنه ، اما اذا نظر اليها من خـلال العرف الامريكي ظهرت على خلاف ذلك ، فقد كان المؤلف يرحل مسرعا الى المقاطعة البعيدة ، بحثا عن ارض الميعاد التي تبدو وكانها جزء جوهري في الحلم الامريكي .

يطغى امثال هؤلاء الابطال المنعزلين على الروايـة الامريكية وكثيرا ما يظهرون بالمقارنة مع ابطال الروايات الانكليزية وكانهم ينتمون الى جنس اخر من الخبرات والمفاهيم . ولما كانوا قد تحرروا من مجتمع عصرهـم وابتعدوا عنه واحيطوا بما يشبه غلافا من الفراغ لذا بدوا الى حدما اكبر من الحياة ، او لنقل اكبر من الحياة التي تصورها الرواية الانكليزية التي تتميز بالواقعية بشكل عام . والتي ينبغي على جماهير الرجال والنساء التي تصورها ان تصغر ابعاد الشخوص الاساسية في الرواية حتى تقارب ابعادها هي . فلهؤلاء الابطـال الامريكيين صفة ملحمية اسطورية . ويمكن توضيح هذه النقطة بمجرد النظر في قائمة اسماء من يمثلون ابطال الروايات الامريكية : من امثال ناتي بامبو Natty Mumppo للكوبر Cooper ، وهستر برين Hester Prynne لهاوثورن واشمائيل وايهاب لملفيل ، وهك فن لتوين ، وكلتسبي لفتز جيرالد ، ويوجين كانت لولف وستبن وجوكر يسمس لفوكز، وهو لدن كولفيلد لسالنجر وهندرسن لبيلو . هذه شخصيات لاتشارك في عملية الكشف عن طبيعة المجتمع وطبيعتها هي في المجتمع ومن خلاله ، بل هي على نقيض ذلك — شخصيات ابتعدت كثيرا عن المجتمع . ويمكن للمرء هنا ان يقارن بين هولدن كولفيلد في رواية The Catcher in the Rye لسالنجر وبين بطل انكليزي لنفس الفترة تقريبا وهو جيم دكسن في رواية لكي جم Lucky Jim كلنكسلي ايمس Kingsley Amis فكلاهما في خصام مع المجتمع الذي يجد نفسه فيه، بيد ان خصام دكسن سطحي. اذ نعلم انه سيجد في النهاية المجتمع الذي يكيف نفسه له : امـا بالنسبة الى كولفيلر فالتكيف مهما كان نوعه ، يعني تشويه الذات . لذا يستطيع المرء ان يقول ان المجتمع والبطل الامريكي المتميز متناقضان لايمكن الجمع بينهما ابدا .

ان هؤلاء الابطال يبدون للمرء وكانهم — الى حدما —

مخلوقات من عالم الاحلام بل انهم انعكاسات من اللاشعور القومي ، وتبدو الروايات وكأنها في الحقيقة مسرحيات داخلية يستخدم فيها المؤلف اسلوب العنف غالبا ــ وكثيرا ما يستدل على الضعف من لغة النثر بقدر مايحدده الحدث ــ يستخدم هذا الاسلوب ليستنبط اسباب ونتائج ذلك الشيء الذي اطلق عليه هنري جيمس عبارة من عباراته الشهيرة المصير المعقد لمن هو امريكي ــ وقد قصد هنري جيمس بذلك علاقة الامريكي بالعالم القديم تلك العلاقة التي تتميز دائما بالتناقض ، بما فيها من التقلبات والتحول السريع من حالة الى اخرى تسهم في تعقيد المصير . فظروف الحياة عند المستوطنين الاوائل ــ التي طغت على السلوك الامريكي لعدة اجيال والتي لاتزال تعتبر عاملا قويا في تحديد نظرة الامريكيين الى انفسهم ــ لاتزال تعيش معهم .

وثمة عامل اخر اطلق عليه ريجارد جيس «الصفة المانوية (او الصراع بين الظلام والنور) للعقيدة البيورتيانيه في نيوانكلاند» اذ كتب جيس يقول «ان بيورتيانية انكلاند كما يفهمها الخيال الادبي بما فيها من صورتين مجازيتين باهرتين ومقابلة مملكة النور بمملكة الظلام ، وشمولها على الضدين السرمديين المستقلين ، الخير والشر ــ تبدو هذه العقيدة وكأنها قد استعادت مفهوم المانوية . ويبدو ان الخيال الامريكي ، شأنه شأن العقل البيوريتاني في نيوانكلاند نفسه ، اقل اهتماما بالخلاص منه بالميلودراما المثلة في الصراع السرمدي بين الخير والشر ، واقل اهتماما بالتجسيد الالهي والمصالحة من اهتمامه بالعزلة والفوضى .

ان جميع هذه العوامل التاريخية العميقة الجذور قد اسهمت في الشعور بالعزلة الفردية ــ ذلك الشعور الذي يبدو جوهريا للخبرة الامريكية . فمن هذا الشعور بالعزلة والشعور بالغربة الذي يتصل به ظهرت الرواية الامريكية واسلوب التعبير المميز لها .

اما اسلوب التعبير هذا فهو الرمز Symbol والحكاية الرمزية Allegory ، ومع انهما يختلفان في الواقع فثمة علاقة وثيقة بينهما ، وربما اقتربا في بعض الاحيان حتى يصبحا مثل التوأمين المتظاهرين . ويبدو في الواقع ــ ان الرمز هو الاسلوب الامريكي الظاهري لمفهوم الخبرة والتعبير عنها في الادب . وهو ليس الاسلوب الانكليزي ، ان لرسوخ الرمز والحكاية الرمزية في الادب الامريكي اسبابا معقولة : فهما جزء لايتجزأ من التراث البيوريتاني (Puritanism) وقد بين دانيال ج هوفمان Daniel G. Hoffman في كتابه الشكل والخرافة في القصة الامريكية Form and Fable in American Fiction كيف ان هاوثورن وكذلك ملفيل اعتمدا على اسلوب واحد من اساليب الادب بدعمه التراث الثقافي للكاتب ، الا وهو الحكاية الرمزية» . ويمضي البرفسور هوفمان في قوله :ــ

ذبلت العقيدة التي كانت تدعم الحكاية الرمزية البيوريتانية او اتخذت شكلا اخر ، وكذلك اكتنف الشك والغموض المعتقدات الخارقة للطبيعة التي كانت موضع ثقة واساسا تستقر عليه امور الدنيا هذه ، ومع ذلك بقي الاسلوب وغدا يستعمل في اغراض جديدة . وكان خيال هوثورن وملفيل قد التزما المنطقية للحكاية الرمزية وكانا في الوقت ذاته يشكان بحقائق الحكاية الرمزية وكان الفرض من الحكاية الرمزية توضيح الحقيقة : غير انهما استغلاها في البحث عن الحقيقة واثارة الشك فيها : وربما في تثبيت القيم البشرية باسلوب كوميدي . وفي اثناء ذلك صورا الحكاية الرمزية الى الاسلوب الرمزي .

وقد ازداد هذا الميل نحو الرمزية قوة في القرن التاسع عشر بفضل عنصر من العناصر المنشقة عن البوريتانية ، وهو فلسفة التسامي Transcendentalism لامرسن Emerson وعقيدته التي تقول :

١ ــ ان الكلمات انما هي علامات للحقيقة الطبيعية .
٢ ــ ان بعض حقائق الطبيعة انما هي رموز لبعض الحقائق الروحية .
٣ ــ ان الطبيعة هي رمز الروح .

ويكمن وراء كل هذا الدراما الداخلية للانسان المنعزل ، وميلها الحتمي نحو تجسيم ذاتها بلغة الرمز اذ ان القصة الامريكية لم تكن رمزية في ادوار تطورها فحسب : بل قد بقيت كذلك حتى يومنا هذا ، عند فوكنر Faulkner حيث كثيرا مايمتزج الرمز بالحكاية الرمزية في مؤلفاته ، وعند كارسن ملكور لارز Carson McCullevs ، وكذلك عند الروائيين الشبان ممن هم اصغر منهما سنا من امثال فلانري اوكونا Flannery O'Conner

غير ان هناك عاملا مهما اخر في الرواية الامريكية الا وهو الاهتمام المستمر بمعنى كون المرء امريكيا . ولايجد المرء مايشبه هذا الاهتمام في الرواية الانكليزية الا في تلك التي كتبت اثناء تعرض الجزر البريطانية لمخاطر جسيمة . والمثال الذي يتبادر الى الذهن هو رواية الحاج To be a Pilgrim للكاتب جويس كاري Joyce Cary ، وعلى العموم فان الطابع الانكليزي ، او معنى كون المرء انكليزيا ــ ليس موضوعنا للرواية الانكليزية . فما كان المؤلف انكليزي ان يكتب او يجعل بطله يقول ما قاله ويدالس بطل جويس في روايته صورة الفنان شابا The Portrait of the Artist as a Young Man : « مرحبا ايتها الحياة ! ها انذا اذهب للمرة المليون لاواجه حقيقة الخبرة ولاصوغ في فرن روحي ضمير قومي الذي لم يخلق بعد» ان الضمير الانكليزي لم يخلقه رجل واحد بل خلقه جمهور من الرجال عاشوا في قرون عديدة . في حين كانت مهمة الشعراء والروائيين الامريكيين ــ من الناحية التاريخية انجاز ما تفاخر ستيفن ويدالس بانه ينوي القيام به ،

ومازالوا يقولون ذلك بعد نحو قرنين من الاستقلال القومي . وكأن الامريكي ليس مجرد رجل رجل جديد فحسب كما يقول كرفكور – بل هو ايضا رجل خلق نفسه بنفسه ويبدو ان الامريكي لانه امريكي ، وماتعنيه هذه الصفة من معان ، ينبغي عليه في كل حيل ان يكيف نفسه لكونه امريكيا وان يسعى لتمديد معنى الصفة . ويلاحظ في التحليل النهائي ان موضوع كثير من الروايات الامريكية الجيدة هو امريكا نفسها . ولعل المثال البارز لذلك هو رواية كاتسبي العظيم The Great Gatsby فرواية فتزجرالد هذه انعكاس لصفة الحياة في مكان معين وفي لحظة معينة من الزمن : ولكن – كما نجد في الصفات الاخيرة – فهي شيء اكثر من ذلك – وهذا الشيء الاكثر ، هو الذي لانتوقع ان نجده في اية رواية انكليزية .

ومما لاشك فيه ان المفهوم والتاكيد يختلفان من جيل الى اخر . فقد اختار هنري جيمس موضوع رواياته وحدده عن طريق مقارنة ابطاله الامريكيين ولاسيما بطلاته الامريكيات بالابطال الاوربيين والبطلات الاوربيات الذين التقوا معهم في سفرتهم الى العالم القديم اما في الوقت الحاضر فقد ضاقت رقعة موضوع الرواية –ويعود كل الفضل في ذلك الى عبقرية فولكنر – حتى انحصرت في معالجة مغنى كون المرء من سكان الجنوب .

وثمة شيء اخر . فرواية كاتسبي العظيم تنتهي بالعبارات التالية :

«آمن كاتسبي بالضوء الاخضر ، بالمستقبل المثير الذي يتراجع امامنا سنة بعد اخرى لقد افلت منا في الماضي ولكن ذلك ليس بذي اهمية ، غدا ستسرع ونمد ايدينا ابعد ... ثم ياتي صباح يوم جميل –

...وهكذا نواصل سيرنا جاهدين وتشق الزوارق طريقها ضد التيار ، فيحملها الماء في طريق العودة الابدي الى الماضي .»

ان الضوء الاخضر في نهاية رصيف ميناء ديزي بوكانن Daisy Buchanan والمستقبل المثير انما هما الصورتان اللتان يرسمهما فتزجر جرالد للحلم الامريكي الذي يضيء فيغري ثم يخبو ، ان هذا الحلم – الذي لايزال من اشد الخرافات في العقلية الامريكية – يستحيل تحقيقه ، لانه يستحيل تحديده تحديدا يقرب من الدقة فصورته الوحيدة هي الحلم الشخصي الخاص بكل امريكي ومع ذلك فاغراء الحلم والشعور بانه قد غدر به هما العنصران الاساسيان في القصة الامريكية منذ اقدم العصور وحتى يومنا هذا . فهذا الحلم اساسي في روايات ناتي بامبو Natty Bumppo لكوبر وهو يفسر الى حد كبير المرارة الشديدة والعنف في كثير من الروايات الامريكية الراديكالية ابتداء بروايات فرانك نورس Frank Norris ودرايزر Dreiser وانتهاء بروايات نورمان ميلر Norman Mailer . فهذه الروايات تتخذ موقف الناقد ، وكان الروائي يتناول موضوعه – الصفة الامريكية او عنصرا من عناصرها – وفي مخيلته صورة معينة لما ينبغي ان تكون عليه الحياة في امريكا ، تقابلها بواقع الحياة الامريكية لكي يحكم على هذا الواقع . ويكاد يكون درايز – مثالا نموذجيا لميزة اساسية اخرى من مميزات الروائي الامريكي : وهي مابدعوها البروفسور جون مككورمك John McCormick في كتابه : الكارثه والخيال : تفسيرا للرواية الانكليزية والامريكية الحديثة .

« بالتناقض الظاهري للتراث الذي لاتراث له عند الكاتب الامريكي ، ومما يستحق الذكر هنا – على مايبدو – هو ان فكرة التراث الادبي تكاد تكون معدومة في النظرية الادبية الانكليزية حتى ادخلها نحو عام ١٩١٧ شاعران امريكيان شابان ، هما ت . س . اليوت وازرا باوند ، والمؤلفات التي يتكون منها التراث – في رأيهما – مستمدة من جميع آداب العالم المتمدن .

من الواضح ان عبارة التناقض الظاهري ، للبروفسور ماكورمك تشبه فكرة و.هـ. اودن W.H. Anden التي تقول «يحس كل شاعر امريكي بأن مسؤولية الشعر المعاصر بأجمعه قد وقعت على عاتقه ، وانه الارستقراطي الادبي الوحيد ، وكانه قد الزم نفسه بان يبتكر اسلوبا جديدا في الشعر وهكذا نعود الى الموضوعين التوامين في الادب الامريكي وهما العزلة والغربة . فمن الحقائق التاريخية ان الروائيين الامريكيين كثيرا ماعاشوا حياة انعزلة على العكس من الروائيين الانكليز . ويتبادر هنا الى الذهن اثنتا عشرة سنة من حياة العزلة التي عاشها هاثورن في سيلم ، وعزلة ملفيل في كمارك نيويورك . وفي وقتنا هذا اعتزال فوكنر الناس بين فترة واخرى في اوكسفورد بمسيسيبي قد يبالغ المرء في اهمية هذه الظاهرة ولاشك ! غير ان التباين شديد بين المشهد الادبي الامريكي والطابع الاجتماعي الذي تتميز به الحياة الادبية الانكليزية التي تكاد تتركز جميعها في لندن . ان حياة العزلة التي يعيشها الكثير من الكتاب الامريكيين تبدو للانكليزي – دون شك – وكأنها عن قصد وتعصب . وكأن الحياة الادبية نفسها قد غدت نموذجا مصغرا للمجتمع الذي اختار الروائي ان يعيش بعيدا عنه .

للعزلة فوائد ومساويء بالنسبة للكاتب . فليس ثمة شيء يغذي الطموح اشد من شعور المرء بانه يختلف من بقية ابناء جنسه وانه وحيد ، واذا لم يكن للمرء مثيل يقيس نفسه بمقياسه بداله وكانه كل شيء ممكن غير ان المرء اذا اراد ان يستمر في الكتابة وفي حياة العزلة تطلب ذلك اشد انواع النقد الذاتي ، اذا اريد له الاينحدر الى حياة غريبة الاطوار تفتقر الى النظام . والمثال الذي يتبادر الى الذهن هنا هو فوكنر ، رغم عبقريته . بل ويشعر المرء في بعض الاحان انه لولا العبقرية لما خان مولنر شيء يذكر فالعبقرية هي التي تنقذه من هذا المصير، ومع ذلك فثمة قدر كبير من الصحة في نقدادموند ولسن

Edmond Wilson حين يقول :« ان عيوب فوكنر تنبع من المجتمع البائد الذي يعيش فيه — وسببها انه لم يتقن اسلوب جويس وبروست وكونراد ... واعني هنا نظام كتبه باكملها وكذلك نظام جمله وفقراته .ان اسلوب الرواية الحديثة بهدفه المثالي في الكفاءة الفنية وتخصص الوسيلة من اجل الغاية ، قد ظهر في العصر الصناعي وهو على كل حال يشبه كثيرا المظاهر الاخرى لذلك العصر. ان استخدام فوكنر لهذا الاسلوب بعيدا عن تلك المدن التي انجبت كتابا من امثال فلوبير وجويس وجيمس جعل اقليميته — التي يتعصب لها تعصبا اعمى ويعتبرها امتيازا —تفربه — لامناص من ذلك — نحو الاسلوب الرث ويبدو انها حالت بينه وبين ان يكتسب الخبرة الكاملة في فن يتطلب من الفنان اعلى درجة من الانتباه والاهتمام.

هناك — لاشك — فرق بارز اخر بين الروايـــــة الانكليزية والامريكية — فاذا كان الموضوع العظيم للرواية الامريكية هو اكتشاف معنى كون المرء امريكيا . والتعبير عن ذلك في اغلب الاحيان بابطال انعزاليين يجوبون العالم باكمله ، فان الاهتمام العظيم السائد في الرواية الانكليزية طيلة تاريخها هو النظام الطبقي يظهر في كل جزء من الرواية الانكليزية وفي كل زمان. نجده في كسينك Gissing وويلز Wells ولورنـــس Lawrence واورويل Orwell كما نجده في جين اوستن وتاكري ومريديث. وكان ولايزال التملق والطموح —وهما صفتان متلازمتان لفكرة الطبقات الاجتماعية — مصدرا للعنصر الكوميدي في الرواية الانكليزية منذ فاني بيرني Fanny Burney حتى ل.ب. هارتلي L.P. Hartly وانتوني باول Anthony Powell ومع انه من السخف ان يقول المرء بعدم وجود النظام الطبقي في الولايات المتحدة ، فان هذا النظام ان لم يكن بالنسبة الى جميع الامريكيين فهـو بالنسبة الى اغلبهم شيء خفي . فالامريكيون — دون شك — اقل شعورا بالنظام الطبقي من الانكليز الذين — كما يعلم الجميع — يهتمون به اهتماما كبيرا يكاد يبلغ حد المرض .

وربما يمكننا ان نوجز الفروق بين الرواية الامريكية والروائي الانكليزي . اذ يمتد وراء قرنان ونصف قرن من شاب في الولايات المتحدة الامريكية ان يحلم بكتابة الرواية الامريكية العظيمة ان مثل هذا الامر يستحيل بالنسبة للروائي الانكليزي . اذ يمتد وراءه قرنان ونصف قرن من الرواية الانكليزية ، ولايستطيع التخلص من عبء هذه السنين الا العباقرة من الكتاب . فالروائي الانكليزي يولد في تراث من الرواية — سواء شاء ذلك ام ابى — سـواء شعر بذلك ام ليس يشعر . وهو ليس بتراث ضيق فالرواية على كل حال اسلوب عالمي ، لذا يستطيع الروائي الانكليزي ان يقتبس جزء من انواع التراث الروائي الذي يقع خارج انكلترا فبمقدوره ان يقتبس من دستويفسكي وبروست وجويس ، فضلا عن الروائيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر ثم ان التراث الروائي الانكليزي قدرة خارقة على استيعاب الاساليب الاجنبية ، فهو يقـوم بتغييرها بشكل معقد منذ لحظة استيعابها . فعلى سبيل المثال بدأ ارنولد بنت Arnold Bennett بكتابة الرواية وهو يجهل الى حد كبير ماانجز من قبله في الرواية الانكليزية ولكنه كان له الاطلاع الجيد على الرواية الفرنسية والروسية ، وقد حاول في روايته حكاية العجائز The Old Wives, Tale ان يضاهي موبسان . وكان هدفه — الى حدما — كتابة تحفة فرنسية باللغة الانكليزية . بيد ان الذي يجذب انتباهنا عند قراءة رواية اليوم ليس ما فيها من عناصر الشبه بالرواية الفرنسـية بل طابعها الانكليزي العريق . فمهما كان راي بنت ، فان حكاية العجائز تبين انها اكثر شبها بروايات دكنز وويلز منها بروايات موبسان .

لقد كان اثر الفطاحل من الروائيين الانكليز كبيرا حتى انهم فرضوا على الكاتب والقاريء الانكليزي علـى السواء اساليب خاصة للنظر الى الخبرة وتفسيرها ،كادت هذه الاساليب ان تغدوا عرفا — فقد اصبح فليدنك وجين اوستن وبكوك ودكنـز وترولوب وجورج اليوث بـل وكسينك وكأنهم اشباح عملاقة غير مرئية تفرض على الانكليز ان يلاحظوا ويثمنوا ارتباطات خاصة بــين الشخوص والموقف الروائي من خلال نظرتهم، او وكأن الانكليز يجنحون في ظروف معينة — الى تمثيل ادوار والتكلم بعبارات تمليها عليهم هذه الاشباح الخفية . اما الروائي الامريكي فلا يخضع لهذا الاسلوب من استبداد الماضي .

ومع ذلك فان الروائي الانكليزي يستفيد كثيرا من التراث الذي هو جزء منه — شاء ذلك أم أبى — اذ بمقدوره ان يعتبر نفسه عضوا في جماعة من اصحاب الحرفـة يمتد تاريخهم الى زمن طويل نسبيا . فاذا كان يملك قدرا معقولا من القدرة على النقد الذاتي ، عرف ماقد يكون باستطاعته انجازه بالمقارنة الى اسلافه .او قـد يكون رد فعله عنيفا بالنسبة لواحد او اكثر ممن سبقوه وقلما يستطيع الهروب من ظلمهم ، وهذا يعني ان موقفه من الرواية يجنح نحو كونه موقفا ادبيا ، بكل مايتضمنه مثل هذا الموقف من السمات الايجابية والسلبية . اذ ربما تكون ثقته بما يكتبه اكثر من ثقة زملائه الامريكيين وقد يكون اكثر ثقة بنفسه طالما انه على علم بالقيـــود المفروضة عليه . ومع ذلك ، فان وجود مثل هذا التراث الواسع للرواية الذي يحيط بالكاتب ، والذي يطغى عليه عدد من الكتاب البارزين جدا ، ويبدو من هم اقل منهم شانا وكأنهم فروع ثانوية — الى حدما — ، كل ذلك قد يخفي عن الروائي ويمنع عنه اشياء كثيرة ربما لن يعرفها ابدا . اما الروائي الامريكي فربما يكون اشد طموحا واكثر جراة : وقد يكون كذلك اكثر سذاجة ، لايكترث نسبيا بالاسلوب ، او يضيق صدره به ، بمفهومه الذي يعني رونقا في التعبير وتعقيدا في التحليل النفسي ،ذلك

الذي نبذه توماس وولف Thomas Wolfe لانه «بدعة اوربية ومحض خيال» فاذا كانت الفجوة بين الطموح والموهبة بارزة ، ظهر سخف اعتزازه بنفسه بشكل اوضح مما عند زميله الانكليزي .

سيبقى الكتاب ذوو الطابع الفردي على طرفي المحيط الاطلسي خارج نطاق الاراء العامة التي وردت في هذا المقال: وقد تظهر تغيرات تاريخية وظروف اجتماعية تدحض هذه الاراء العامة باكملها . بل واذا نظر المرء الى ماحدث للرواية في انكلترا وامريكا خلال الخمس سنين الماضية ، راي تغيرات اذا دامت كانت لها اهمية بالغة فقد شهدت الفترة المذكورة ظهور مجموعة كبيرة من من الروايات التي يمكن ان تسمى بحق بروايات الطبقة العاملة ، ويكاد يكون ذلك للمرة الاولى في تاريخ بريطانيا ولعل من اشهر مؤلفي هذه الروايات الن سلتو Alan Sillitoe وديفيد ستوري David Storey وكيث وترهاوس Keith, Waterhouse اما في الولايات المتحدة فيبدو ان سيطرة الجنوب على الرواية قد انتقلت الان الى حد كبير الى ايدي كتاب اخرين ، فظهر طابع متميز جديد في الرواية الامريكية من خلال احسن روايات هؤلاء الكتاب ولاسيما روايات سول بيلو Soul Bellow وبرنارد مالامود Bernard Malamud .

Water Allan
Tradiition and Dream

ملامح الفارس الذي لا يموت

عامر السعد



رويد الوريقات وجهي الذي صب فيها
صفيرا به الحلم يخشى السقوط
واذا تحتويك المسافات
يمتد حبل اصطباري من القلـب
ان التنانير مقفورة ،
والمباني التي غادرتها العشيقات لم تبق غير المجاعةفوق
السرير ،
فواحسرة ان اكون الرغيف .. العشيقة
اني اهاب السـقوط
ومازال برد المخاوف ،
دفء الشواطيء ،
نزف الغيوم ،
الوداع الذي صار حبلا من الحزن بيني وبين الذي منـه
ادنو
فتقسو المسالك ... لون المسافات يمحو الملامح ،
مازال بي ....
كل من يشتهي العشق وجهي ،
وكل النخيل .. العيون التي تشتهي ان ترانا
على الجسر سيفا من الحب ،
ان الذي يعرف الحب كل اللغات امتطاها
فيا ايها العاشقون افهموا لغة الموت
ياأيها العاشقون افهموا ....

* * *

زمان الطريق احتواني وماضمني الأين
صرت الجواز
فيامعشر الفقراء :
ارحلو اينما تشتهوا ،
واقراوني لهـم :
«اسمر الوجه شوهد عبر الحدود
كآنية الورد في راحتيه الدمـــاء ،
وشوهد يصطاف في الرمل ، يأكل خبزا ،
اذا جاع لم يستكن» ....
وسأبقى ويرتد صوت الأمير
[ـ قفا نبـك .....
ـ لا ... لست ممن يطيق الوقوف ، البكاء
أمرأ القيس ياسيدي :
لســت ممن ....
معي وجهها والمنازل لم تبدأ العمر ..]
ان الطريق احتــواني ،
فقولوا لسيدة الدرب :
اني الساق والجذر والورق الطفل ،
ولترحلي عن مدار الفصول

وراء الحدود

ارتور أداموف   ت : د. سامية احمد أسعد

مقدمة :

أنا فخور بكتابتي مسرحية « وراء الحدود » ومع ذلك ، أطلب من القارىء ان يكون رفيقا بي . صحيح انـي عشت بضعة شهور في الولايات المتحدة الامريكية ، لكن لا سيطرة لي على الاحداث ، في حين كنت أستطيع السيطرة عليها لو انهـا وقعت في فرنسا . هنا ، أعلم ، اما هناك فافترض . ربما لم أفلت تماما من النزعة التأثيرية .ويرجع ذلك ، بكل بساطة الى انني لم أتلق ، في الولايات المتحدة ، الا بعض الانطباعات .

والوقائع التي أرويها في المسرحية صحيحة . عرفت في نيويورك فتى يشبه چيم وفتاة تشبه سالي ، وانتحر الاثنان بطريقة ما ، وهما يحاولان اجتياز الحدود المكسيكية . عرفت چيم طفلا معجزة ، يحفظ اشعار ريمبوه ، ويمزق أوراقه العسكرية . وعرفت سالي الفتاة الجميلة الوقحة الغريبة الاطوار . كان لابد من التقاطهما كل ليلة تقريبا ، لفرط تعاطيهما المخدرات . واستولى عليهما منتجو السينما والتلفزيون بمعنى الكلمة ، وزيفوا قصتهما بمعنى الكلمة . وانها لقصة تشبه تلك التي أرويها هنا .

هناك أيضا ، قابلت رجلا يشبه چورج ، وامرأة تشبه دوروثي اليائسة كزوجها نهبت بعض الكتب الامريكية ، ونقلت عنها جملا ، بل فقرات أحيانا . وانا مدين لشخصية چيمس اندوز للصحفي جيمس ميلز ، صاحب كتاب « المخدرات ، في مفترق الطرق» حرب فيتنام . كان لابد من ايجاد « حيلة » لمسرحتها وجعلها مقبولة من الناحية الانسانية . ولقد وجدت تلك الحيلة في بروفات المناورات ، وتصوير الحرب ، تلك الحرب التي يقدم أولادي الوقحون بالكاد كاريكاتيريا لها . وأتخيل ، وانا مرتاع ، عدم ملاءمة الممثلين البيض لادوار « الصفر » التي يمثلونها .

تكاد تكون مسرحية « وراء الحدود » سلسلة من «البارتيهات» (الحفلات) . في كل واحدة من هذه الحفلات تقريبا ، « هابننج » وانا لم اخترع « الهابننج » ، لكني رأيته وقرأت عنه .

ما الذي أردت عمله ؟ أردت استخدام « الهابننج » و « المسرح الحي » حتى استطيع النظر اليها ونقدها . ولا ينبغي ان يؤدي الخلط في فكر الشخصيات الى الخلط في ذهن المتفرج .

سيقال لي حتما : ليست امريكا كما تصورها . مهما نقلت الموت الى آسيا ، فهي خزان قوي لا ينضب معينه ، خزان للحياة الحقة الممكنة . لكني لااعتقد ان الحياة يمكن ان تكون حقيقية ممكنة في « عاصمة البلد المستعمر » ، طالما كابوس الحرب والقهر الاستعماري ـ ولا اتحدث عن الكوابيس الاخرى ـ موجود . أيا كان الحال ، أنا لم أسع هنا الى الكشف عن امريكا كلها ، بل اردت الكشف عن وسط اجتماعي متباين ، ينتشر ، في نيويورك ، بين « واشنطن سكوير » ، و « الجنرال موتورز » ، وفيلا كاترين هيبورن .

في بداية المسرحية ونهايتها ـ وكذا بين « اللوحات » ـ موسيقى واعلانات غنائية ، وصور ثابتة ، صور فوتوغرافية نرى فيها ـ او نلتقي فيها ثانية ـ شخصيات مختلفة تظهر في المسرحية .

لا يوجد ديكور ، بل توجد بعض الاكسسوارات فقط .

لا تتغير المناظر أمام المتفرج ، في جو نصف مظلم ، وتتولى تغييرها مولي « خادمة المسرح » . على مولي في هذه الحالة ، ان تحمل كوم المعاطف ، وتحول غرفة الملابس الى ممر او قاعة كبرى ، ثم تعيد المعاطف الى مكانها ، وتعيد القاعة الكبرى او الممر الى ما كانا عليه . على مولي أيضا ، في هذه الحالة ، ان تعلق اللوحة التجريدية عند همفري ، وترفعها بعد ذلك .

تضاء غرفة الملابس تارة ، ويضاء الممر او تضاء القاعة الكبرى تارة أخرى ، كما هو مبين في النص . ولا شك ان غرفة الملابس تصبح عندئذ مكانا مسرحيا خاصا ، في حين يصبح ما تبقى من خشبة المسرح قاعة كبرى او ممرا . الموسيقى ، أخيرا . لابد ان ترتبط بالمسرحية ارتباطا تاما . وعلى تنوعها ان يبعث الحيرة في النفس . انتقال من الموسيقى العاطفية ، الامريكية ، السخيفة ، الى ضجيج الكائنات وهي تتهدم . لا انتظام . على الموسيقى ان تعلن عن النشيد تارة ، وتصاحبه تارة اخرى . وعليها ان تعلو فجاة ، بغض النظر عن اي انشاد . كما عليها ان تحمل المتفرج على الدهشة التامة ،سواء انتظرها أم لم ينتظرها .

لن يعرف المتفرج المكان الذي سيقاد اليه ، حتى نهاية المسرحية تقريبا ، حتى الصور الاخيرة ، ربما لن يفهمها .



الشـخصيات

چيم او سوليڤان : ١٧ سنة ، ضاحك ، عاطفي ، يائس مدمن مخدرات ، طفيلي .

سـالي : صديقته ، ١٦ سنة ، ضاحكة ، عاطفيـة ، يائسة ، مدمنة مخدرات ، طفيلية .

بـوب : ١٨ سنة ، طالب ، سريع الغضب .

ارثيـل : ١٨ سنة ، زوجة بوب .

فرانكي : ٣٠ سنة ، مشغول ، غبي ، مدمن مخدرات ، وتاجر مخدرات .

چرچ واتكنز : ٤٠ سنة ، حزين ، كاتب مناســبات ، سينارست .

دورثي واتكنز : زوجته ، ٣٠ سنة ، يائسة ، امــراة اعمال احيانا .

چيمس اندروز : ٣٠ سنة ، حزين ، صحفي بريطاني .

همفري او دوجلاس : ٥٠ سنة مدير القناة الخامسـة في التلفزيون ، طويل البال ، يكاد يكون ثمــلا دائما ، من رجال الصـناعة .

ليزبيت او دوجلاس : زوجته ، ٣٠ سنة ، وجه قاسي .

لوس هرتز : اخت ليزبيث ، ٤٠ سنة ، ذات ميــول عدوانية ، متكلفة .

دوريس روان : ٥٥ سنة ، من رجال الصناعة ، شريك همفري او دوجلاس ، يكسوه الشحم ، ثمل دائمـا .

مرجريت روان : زوجته ، ٤٥ سنة .

رينولد ديي : ٥٥ سنة ، من رجال الصناعة ، شـريك همفري او دوجلاس ، نحيف ، لا يسكر ابدا .

لازلو ديري : مهاجر مجري .

مولي تومسون : ١٨ سنة ، ثملة ، تثير الشفقة .

نيــل : ٢٠ سنة ، « جندي بحرية » ، زي رسمي ، اعــرج .

پيتر ليركنز : ١٩ سنة ، طالب ، جـاد ، ذكي .

ليونيد برناردت : ملحـن .

مسيو هنكر : ٦٠ سنة ، طويل القامة ، نحيف ، مسؤول مراكز التوجيه المهني .

مسز ووكر : ٥٠ سنة ، باردة ، رئيسة جماعة علمــاء الخطوط الاستشاريين .

زنجـي :

بائـع جرائـد

مربيـة زنجية
ماشينيست وكهربائي (بيض)
فاليري : ٥ سنوات ، ابنة همفري او دوجلاس .
شخصيات صامتة .

صـور ثابتـة

تمثال الحرية
مولـي ، متنكرة في زي تمثال الحرية ، ترفع ذراعهـا محاكية وضع التمثال .
همفري ، كريه ، يلقي راسه الى الوراء من فرط الضحك اولا ضحكات همفري ، تعقبها اصوات معقدة ، رهيبة .

اللوحـة رقـم ـ١ـ

« پارتي » عند همفـري
القاعـة الكبرى
همفري وليزبيث او دوجلاس ،
جورج ودوروثي واتكنز
لوس هرتز ، رينولد بي ، الخ ...

(الاكسسوار الوحيد : لوحة تجريدية على الحائط صفوف من المقاعد معظمها مشغول . تقف ليزبيث او دوجلاس امام السبورة السوداء ، بلهجة جادة)

ليزبيث : اغلقوا كتبكم ، من فضلكم ، واشربوا البيـرة **(يشرب الجميع البيرة)** . اغلقوا كتبكم ، من فضلكم ، وخذوا حماما . **(يغسل الجميـع** وجودهم ، ورؤوسهم ،وايديهم ،بما تبقى من بيرة **في زجاجاتهم . دوروثي وحدها واقفة ، وتشرع في خلع ملابسها وتتظاهر بالاستحمام . ثم ترفع ذراعيها محاكية شلالا ينزل من السقف)**

همفري او دوجلاس (يصفق تصفيقا حادا) : اوافـق على عشتروت يامسز واتكنز .

ليزبيث (بسرعة وبنفس النبرة الحادة) : اغلقوا كتبكم من فضلكم ، وفكروا في شيء ما ، لكن لا تقولوا شيئا . **(يتظاهر الجميع بالتفكير)** . اغلقـوا كتبكم ، من فضلكم ، ولا تفكروا في شيء ، لكن قولوا شيئا مـا .

لوس هرتز : عمره عشرة شهور ، ومائة وعشرة سـنة خبرة .

رينولد دبي : اذا رفضت دفع مصاريف الحجز ، رات الـ « ا.ب. ديك » انك على حق .

دوريس روان (الى همفري ، واضعا حدا لقواعد اللعبة): زودنا تايلاند بالصواريخ ارض ــ جو ...

همفـري : اعلم ذلك ، ولم تكلف خاطرها وترسل لنـا آلافا من الجنـود ...

ليزبيث : اغلقوا كتبكم ، من فضلكم ، ولا تفكروا في شيء

مولي تومسون (ترفع يدها) : ائذنوا لي ، اطلب ان تاذنوا لـي ...

دوروثي واتكنز : لا تطلب شيئا ، لا تطلب شيئا ابـدا ، لا تطلب شـيئا .

جورج واتكنز (يخاطب شخصية وهمية ، بلهجة زائفة) : انت على حق يا مسز باتس ، احبك ، ولا احسب حسابا لاحد الان .

ليزبيث او دوجلاس : اغلقوا كتبكم من فضلكم وافتحوا افواهكم لمدة سبع وعشرين دقيقة . **(يكـاد يفتح الجميع افواههم ، لكنهم يغلقونها في الحال تواصل مولي وحدها فتح فمها)** اغلقوا كتبكم من فضلكم ، وافتحوا نوافذ الشـقة وابوابها **(تفتح مولي الابواب والنوافذ . ما زال فمها مفتوحا . ضحكات)** . اغلقوا كتبكم ، مـن فضلكم ، والتصقوا بالحائط . **(يلتصق الجميع بالحائط)** . اغلقوا كتبكم ، من فضـلكم ، وانبطحوا ارضا ثم ازحفوا **(ينبطح الجميـع ارضا . دوروثي وحدها تزحف)** . افتحـوا كتبكم ، من فضلكم ، واقرءوا

دوريس روان (يقرا) : ا ، ا ، ا ، ا ، ...

مولي (مفتوحة الفم ، تقرا) : ا ، ا ، ا ، ا ، ...

دوروثي (مواصلة زحفها) : ازحف ، ازحف ، ازحف ... **(ينهض جورج ، ويساعد دوروثي على الوقوف . تقاومه دوروثي في أول الامر ، ثـم تستسلم له)** .

ليزبيث : رتبوا مقاعدكم وكتبكم ، من فضلكم **(يـرتب الكثيرون مقاعدهم وكتبهم . مع ذلك ، تظـل المقاعد وسط المسرح . تخرج ليزبيث ، ويخرج بعض الحاضرين ايضا)** .

لوس (تقترب من جورج . ترك جورج دوروثي وشـانها بعد ان جلست . دوروثي خائرة القوى ،تمسك راسها بيديها) . لا استطيع احتمال مظهرك . قد يظنك المرء بائعا متجولا قدم من اعماق الحي الشـرقي .

جورج (ببرود) : آسف لمعارضتك ، يا مسز هرتز . لكن والدي كانا من رجال البنوك ، كوالديـك تماما . **(صمت)** قالت لي دوروثي انك نصحتها بعدم التحدث الى جيم ، لانه مقهور . اصحيح هـذا ؟

لوس (بينما تعود دوروثي الى وضعها الاول ، بعد ان رفعت راسها لسماع اسمها) : صحيح كـل الصحة .

جورج خسـارة . **(ساخرا)** مقهورة تنصح مقهـورة اخرى بعدم التحدث الى مقهور . **(يـسـكب ما في كاسه على ثوب لوس)** . آسف اذا كنت لوثتك . حدث هذا رغما عني . صدقيني . هل اجرؤ ، انا ، والوث لوس هرتز ؟!

همفري (مستلقيا على مقعد ظل وسط المسرح . وجهه **وعيناه جامدان . يقول بضحكة لزجة**) هذا..

جيمس اندروز : عن اذنكم ، انا ذاهب الى الجريـدة **(يخـرج)**

لوس (الى جورج) : غريبة ! حلمت انك مت .

جورج : واسفت لذلك ؟
لوس (الى همفري) : كان قد كتب وصية يطلب فيها حرق جثته . كانت دوروثي ستحتفظ برماده في قارورة .
همفري (الى جورج ، وهو يضحك ملء فيه) : كانت ستأخذ كل صباح حفنة من رمادك ، وتلقيها على « الايست ريفو درايف » .
جورج (ساخرا) : من يدري ، ربما انتشرت مع الوقت في نيويورك كلها .
لوس : لكن ، اين ليزبيت ؟ انا لا ارى ليزبيت يا همفري
دوروثي (تهم بالوقوف) : قبلني يا جورج .
جورج : كان بودي . لكني تقيأت منذ قليل ، واخشى ان تكون رائحة فمي منفرة .
لوس (تقترب من دوروثي ، بصوت منخفض) : كيف تحتملين مثل هذا الرجل يا مسز واتكنز ؟ اعترف بانني لا افهمك جيدا .
دوروثي : اعرف ذلك . لا تفهم احدانا الاخرى الا قليلا .
لوس (الى ليزابيت التي تدخل بصحبة جيمس ، بلهجة عدائية) : اخيرا ! ها انت ذي يا بيتي ، كنت ابحث عنك .
ليزبيت (ببرود) : اتساءل : لماذا ؟
لوس (تشعر انها اهينت ، فتخرج مرفوعة الراس) : للاشيء .
جيمس (الى ليبيت) : هل تذهبين الى هارلم احيانا ؟
ليزبيت : لا ، ابدا ، لكني نادمة على ذلك ، صدقني . عرفت الزنوج جيدا ، في الجنوب ، وانا طفلة لكن ، بما ان نظرة حقد واحدة تكفي لكي امرض
رينولد دبي (الى دوروثي) : انا متأكد ، يا مسز واتكنز انك تقدرين الرسم التجريدي ...
دوروثي : انت مخطىء ، لانني انفر منه . رسامون ، ولا يعرفون حتى كيف يرسمون !
(تدخل طفلة في الخامسة تقريبا ، وتنطلق نحو ليزبيت . وراءها مربية سوداء تلبس «مريلة» بيضاء) .
جيمس (الى ليزبيت) : كيف تختارين مربية سوداء ، يا مسز أودوجلاس ، مادمت تخافين السود ؟
ليزبيت : لان السود يعبدون الاطفال . ثم انهم لايشكلون اي خطر ، طالما هم منفردون .
جيمس (ساخرا) : صحيح .
دوروثي (صائحة) امقتكم جميعا ، جميعا ! ااسمع ، انا مثل هذه الاشياء !؟
رينولد دبي : وتمقتيني انا ايضا يا مسز واتكنز ؟
دوروثي : انت والاخرين .
دوريس روان : ماعدا همفري اودوجلاس .
دوروثي : انت مخطىء ، لاني امقت همفري ايضا . لكن يروق لي ان امقته هو ، على الاقل لانه يروق لي ، على الاقل **(الى ليزبيت التي تمشط شعر ابنتها)** آسفة .
ليزبيت (باحتقار) غفرت لك .
همفري (ضاحكا) : اتقولين علنا ، يا مسز واتكنز ، انني أروق لك ؟
دوريس روان (ثمل ، يقف ويترنح) : والسياسة ؟ هل دفنت السياسة اليوم ؟
دوروثي (باغراء) : ابدا ، كنت على وشك ان اقول لصديقك همفري ان ثلاثة عشرة من طائراتنا حلقت فوق هانوي واسقطت خلال اربعة ايام. تخيل انني فرحت للخبر ! **(صمت)** وفي الوقت نفسه ، وقع ابن ماك كين في الاسر .. وهكذا اصبحت ذرية القائد الاعلى لقواتنا البحرية في أوروبا عاجزة عن الحاق الضرر بأحد .
(تقبل همفري) هل كنت على علم بالنبأ السار ؟ **(يصفع همفري دوروثي . يضحك دوريس روان) .**
همفري (يضحك بدوره ، الى دوروثي) : كونئت ؟
دوروثي : كونئت **(الى جورج)** . انا اتسلى ، كماتري
جورج : كما ارى .
دوريس روان (يستند الى قطعة اثاث ، بعد ان ترنح عبر الحجرة) بمناسبة طيارينا الذين اسقطوا، عندي ... فكرة يا همفري . المشهد الاول : نيويورك . شارع . في الشارع ، نساء مسنات مجنونات ، داعيات الى السلام . شيء مثل لافتات كتب عليها : « ايها الامريكان ، عودوا الى دياركم » . الحرب ، لا الفيتناميون ، هي التي جرحت ابناءهن . الحرب ، لا الفيتناميون هي التي قتلت ازواجهن . المشهد الثاني : يتحدث بعض الطيارين الشبان عن قصف المنطقة المنزوعة السلاح . وختاما : ما كان شارعا في هانوي . ما رايك في فكرتي يا همفري؟
همفري : مثيرة . هانوي ، كباري مهدمة ، هانوي خالية ، بلا حراك ، ومقسمة الى منطقتين .
رينولد دبي (الى دوروثي) : هل تفهمينه ؟
همفري (ضاحكا) هل تفهمني ؟ طبعا . وعلاوة على ذلك ، تسلم بما اقول **(الى دوريس روان المترنح)** هل يمكن ان اساعدك ؟
دوريس روان : لا داعي .
همفري : حسن . اذا كنت تستطيع التصرف ... بوسائلك الخاصة . **(يدق جرس التلفون ، يمسك همفري بالسماعة ، ويضعها بين ركبتيه في التليفون)** آسف الف مرة ... انبهكم الى ان همفري أودوجلاس سيهجم ، اذا لم تفوا بالتزاماتكم . سيقول ما يعرفه عنكم ، وهو يعرف الكثير . بعبارة اخرى ، اطلبوا منا ٢٧ مليون كيلووات ... ولقد اعذر من ... **(يعيد السماعة الى مكانها) .**

دوريس روان : يالك من ملعون يا همفري ؟
ليزبيت (الى همفري الذي اتخذ شكل المنتصر البغيض) : هل تعلم انني معجبة بك ؟
همفري (ضاحكا) : طبعا ، ما دمت استحق الاعجاب . **(تقبل ليزبيت زوجها ، ثم تخرج ، حاملة ابنتها بين ذراعيها ، تتبعها المربية السوداء) .**
دوريس روان (الى مولي ، وهو يقدم لها سيجارة) : جولة صغيرة في عالم الاحلام يا مولي ؟
مولي (تأخذ السيجارة) : أوه ، شكرا ، شكرا ، يا مستر روان . كم انت لطيف !

غرفة الملابس

(ظلام في القاعة الكبرى . تضاء غرفة الملابس. القيت المعاطف بعضها فو قبعض ، كيفما اتفق) .

بوب (يدخل مع سالي ، بعد ان القى معطفه على كوم المعاطف) : أتفهمين ؟ جيم وانا اخوان بالدم. فلقد خرجنا من ذات الحقنة .
سالي : اذن انا ايضا من العائلة . **(تلقى سالي بمعطفها)**
بوب : ممكن لا اريد ان اطارحك الغرام يا سالي . يحب بوبي جيمي .
جيم (يدخل) : جيم الفريد من نوعه ، الذي لا يضارع! **(الى بوب)** المراحيض على اليمين ؟
بوب : طبعا . اين تريدها ان تكون ؟
جيم : طبعا . **(يخرج) .**
سالي : هل احببت جيم بعد ان خرج من الاصلاحية ؟
بوب : تقريبا . **(صمت)** صحيح ، يا سالي ، انك ستعملين لحساب همفري ؟ وانك ستقومين بالدعاية له بالاغاني ؟ اتحدث عن ذلك امام جيم ، وتعلمين لماذا ؟
سالي : لا ، لا اعلم عن الامر شيئا . **(صمت) .**
جيم (يعود ويقول) : يصلح يوم السبت الذهاب الى السجن
دخول وخروج ، دخول وخروج ، فوق ،وتحت
انا نفسي هنا ، والان ، انصتوا الي الان .
بوب كوفمان وجيم اوسوليفان ، المراجع .
سالي : احبك يا جيم . هل تعلم انني احبك اكثر مما يحبك بوبي يا جيمي ؟
جيم : سجلتها . **(صمت)** . احس عطشا في حلقي **(الى سالي وبوبي)** هل لكما في جولة الى البوفيه؟
سالي : لا مانع .
بوب : اذهبا ، انتما الاثنان .. اما انا **(صمت)** انتظر تعال هنا ، اريد ان اقول لك شيئا . **(يذهب الشابان بعيدا الى ركن في غرفة الملابس . يهمس بوب بشيء في اذن جيم) .**
جيم : يا نذل ! **(يهز بوب كتفيه ويخرج . جيم ، الى سالي)** آه ، لهذا السبب كنت تجرينني الى هنا . تشتغلين عند همفري ؟! يا للصباح السعيد ، بعد دعايتك له بالغناء ! وتخفين الامر عني انا ، صديقك ؟! وتجعلين بوب يخبرني به!
سالي (ساخرة) : واصطياد الزبائن في « سنترال بارك» كان افضل ، اليس كذلك ؟
جيم : وهل انا الذي القيت بك في « سنترال بارك » ؟
سالي : لا . لكننا كنا متفقين ، نحن الاثنين ، على ضرورة انتظار نهاية الشهر ، على الاطمئنان من ناحية المخدر على الاقل . **(تضرب الارض بقدميها)** ثم ، تذكر !

الممر

(ظلام في غرفة الملابس . يضاء الممر . يدخل كل من همفري ورينولد ديي)

رينولد ديي : بوسعك ان تقول ما تشاء . لكني لا افهم لمَ يتحتم على جنودنا ان يحاربوا ويموتوا في حر بلا يرون اهدافها !
همفري (ثمل ، يضحك) : معذرة ، لانك ترى هذه الاهداف ، انت منتج التلفزيون ، ونائب رئيس نقابة التأثيث . كل ما هنالك انها لا تتفق مع اهدافك !
رينولد ديي (يتوقف ، ببرود) حتى لو دفعتني مصالحي الى تمنى تسوية سلمية ... **(يسعل) .**
همفري (يضحك) : رحم الله مصالحك ! **(وقفة)** عن اذنك ، أرى مخلوقة رائعة قادمة ! انها مدينة لي بالكثير ! وانا ، من ناحيتي ، مدين لها بالكثير . **(تدخل سالي . يحييها رينولد ديي وهو خارج)** . الدرس غدا اذن يا سالي ساعة الصفر ، الساعة التاسعة ، في مكتب مانهاتن . الزمان والمكان سجلا في راسك الصغير كراس العصفور ؟
سالي : سجلا . الى اللقاء ، يا مستر اودوجلاس . ربما التقينا بعد قليل . على اي حال ، الى اللقاء غدا . **(تخرج سالي ، يتبعها همفري . يظل الممر خاليا) .**

القاعة الكبرى

(الظلام في الممر . تضاء القاعة الكبرى .غالبية الحاضرين خرجوا . لم تبق الا بضعة مقاعد ومن يجلسون عليها استلقى دوريس روان على « فوتيل » وهو ثمل ، شارد الذهن ، ويقرأ « النيويورك هيرالد تريبيون » . اما مولي ، فنصف نائمة ، وتقلب صفحات مجلة . تضع ليزبيت المساحيق على وجهها . يدخل كل من جيم ، وسالي ، وجيمس) .

جيم (الى جيمس) : اذا لم أكن مخطئا ، ارسلتك « الجارديان » لكي تدرس تلك الفئة الغريبة التي ننتمي اليها .
جيمس : طلب مني ، بالفعل ان اكتب سلسلة من المقالات عن الشبان الذين يدمنون المخدرات في

الولايات المتحدة الامريكية . وبما انني اعرف مستر اودوجلاس ، وبما انه حدثني عنكم ...

جيم : اوه ، كل ما يمكن ان نقوله يا مستر اندروز .

جيمس (فجاة) : اتظن انني من رجال البوليس ؟

جيم : لا ، ولا سالي تظن ذلك ، اليس كذلك يا سالي ؟ مستر اندروز ليس من رجال البوليس ؟

سالي : لا .

جيمس : انا مسرور لانكما لاتظنان انني من رجال البوليس

سالي (ساخرة) : هذا يسهل التحقيق .

جيمس : لا لهذا السبب فقط .

(يدخل بيتر ، حاملا كيسا على كتفه) .

بيتر (الى جيم) : جئت بالقوة . هل نلعب ؟

جيم (الى بيتر) : لحظة واحدة . نتبادل الحديث ، انا والسيد . (**الى جيمس**) مستر اندروز سنرجىء الحديث عن المخدر قليلا . (**متهكما**) الوطن ينادينا .

سالي : مشهد لا ينبغي ان يفوتك .

بيتر : الكلمة للرئيس جونسون .

(منذ هذه اللحظة ، يرفع كل من جيم وبيتر ، حسب الحال ، عدة لافتات تحمل العبارات الاتية : « الرئيس جونسون » ، « الجنرال ويستمورلاند » ، « جبهة التحرير الوطنية »، « الامم المتحدة » ، «اليسار الامريكي المتطرف» « الرأي العام الاجنبي » .) عندما يصبح جيم أو بيتر الرئيس جونسن ، يلبس قبعة راعي بقر عريضة الاطراف .وعندما يمثل دور الجنرال ويستمورلاند ، يضع قبعة عسكرية على رأسه . وعندما يمثل الامم المتحدة ، يظهر بقبعة عالية . اما عندما يمثل دور اليسار الامريكي المتطرف ، أو الجبهة الوطنية ، فيظل عاري الرأس) .

جيم ـ اليسار الامريكي المتطرف : حاليا على ظهر حاملة الطائرات «انتربريز» ، حاملة الطائرات الذرية السلمية ...

بيتر ـ جونسون : (**يجلس ، ويضع رجلا فوق رجل، مضحك ، لا يضطرب**) : نحن في سبيلنا الى كسب الحرب .

ليزبيت : كفى يا جيم ، كفى يا بيتر ، لقد فقتما الحد !

بيتر ـ جونسون : انا على استعداد للجلوس مع الرئيس هوشي منه لايجاد حل عادل للنزاع القائم بيننا .

جيم ـ الامم المتحدة : توصي الامم المتحدة بايقاف قصف فيتنام الشمالية لمدة ساعتين .

بيتر ـ وستمورلاند (جاد) : عني انا ، لست متحمسا لاحتمال ايقاف قصف فيتنام الشمالية .

جيم ـ جبهة التحرير الوطنية : في قطاع داك‌تو‌منه تقضي القوى الشعبية على خمس فرق‌امريكية

بيتر ـ جونسون : (يجلس ويضع رجلا فوق رجل) : نحن في سبيلنا الى كسب الحرب .

جيم ـ اليسار الامريكي المتطرف : (**بصوت يصم الاذان**) : هـروب !

ليزبيت (تلتفت الى دوريس روان) ماذا نقول لهؤلاء « الاطفال » ؟

(دوريس روان ثمل ، شارد الذهن ، لايجيب)

جيمس : لاشيء البتة .

بيتر ـ وستمورلاند : يمكن ان نعتمد على مساندة سايجون .

جيم ـ جبهة التحرير الوطنية : بدات حملة شتاء ـ ربيع ١٩٦٧ . لا يمكن ان يعتمد المائة الف جندي الذين تتكون منهم الحملة العسكرية الامريكية على جيش سايجون .

بيتر ـ الامم المتحدة : الانتخابات في سايجون ، وان كانت الولايات المتحدة تنظمها عادة ـ على الاقل في مراكز الحضر ـ لم تفض دائما ـ لابا من الاعتراف بذلك ـ الى النتائج المتوقعة .

رينولد دبي (يدخل) : اتسلم نفسك يا ليركنز ، انت الرئيس المنتظر ، لهذه الالعاب الصبيانية ؟ انه لامر محزن . خاصة انني اول من يرى ان هذه الحرب حرب قاسية (**يخفض صوته**) ، بل لا جدوى منها . (**وقفة**) . هل نصرف ٣٢٢ الف دولار على كل عدو يقتل ، في حين كان يمكن ان نصرف ٥٠ ألف دولار فقط على كل امريكي نسمح له ...

جيمس (ساخرا) : بان يحيا حياة كريمة .

رينولد دبي (جاد) : نعم ، يحيا حياة كريمة .

جيم ـ جبهة التحرير الوطنية : (**مضطرب للغاية ،يرفع ذراعا ، ويخفض آخر**) يوقف في الحال القصف الامريكي على الشمال ! اعتراف بجبهة التحرير الوطنية في الجنوب . لا مفاوضات سابقة !

همفري (يدخل) : ستتفضلان بالقاء اللافتات التي تحملانها ، والتزام الهدوء ، انتما الاثنان ، وانتما هنا ، في بيتنا .

جيم : ثم ؟

همفري : ثم ؟ هذا هو الامر .

(يصفع همفري جيم .. يهم جيم بالرد عليه، لكن همفري يتجنب الضربة ، و « ويشنكل » جيم ، ويسقطه على الارض . يضحك همفري)

سالي : ستأخذ المستخدمة الكلمة : انت تعمد الى القسوة والعنف ، يا مستر اودوجلاس .

همفري (ثمل ، يرتجف الكاس في يده) : ماذا تقولين ؟ **(يضحك همفري)**

بيتر (بلهجة الواعظ) : اود ، اذا سمح لي الحاضرون، ان اتحدث قليلا عن قنابل البلي . لا يتحدث

احد عن هذه القنابل .

ليزبيت : نعم ، اريد ان تحدثنا عن هذه القنابل الصغيرة ما الذي تفعله ؟

بيتر : اذا هاجمت مواقع عسكرية ، اتضح انها عديمة الفاعلية تماما . لكن ، اذا القيت على قرية او سوق او مدرسة ، استطاعت ان تخلف وراءها بعض الضحايا ، هنا وهناك .

ليزبيت : تريد ان تقول ان ضحاياها من المدنيين خاصة؟

بيتر (جاد للغاية) نعم ، وهذا امر لا يمكن تجنبه في هذا النوع من الحروب .

همفري (يقف ويترنح) : انت على الاقل ، لست غبيا، يا بيتر . افكارك غريبة ، لكنك لست غبيا . واذا لم يكن الانسان غبيا ...

ليزبيت (ساخرة) : تبادلت الانخاب معه

همفري (الى ليزبيت) : نعم (**يرفع كأسه**) نخب السلام المشرف ! (**ترتجف يداه ، ويتحطم الكأس**) .

بيتر (ساخرا) سلام مجزأ .

جيمس (يجمع قطع الزجاج الصغيرة التي سقطت على الارض) اجمعها لان دوروثي تسير دائما حافية القدمين ...

جورج (ساخرا) ... وقد ترغب في جرح نفسهاقليلا؟

الممــر

(**ظلام في القاعة الكبرى . يضاء الممر**) .

لــوس : انا لا افهم ، مع انني لست مجنونة . ابحث...

جورج (ياتي في الاتجاه المضـاد ، ممسكا بذراع دوروثي ساخرا) : عن زوج جديد ؟

ليزبيت (تدخل) : اذا كنت تبحثين عن التليفون يالوس هو الان في غرفتي ، فوق سريري بالضبط .

(**يدخل ليونيد برناردت ، كرافتة**) « **بابيون** » **تعبير أبلــه**)

ليونيد برناردت : آه ! ها انت ذي يا مسز هرتز ! هذه الشقة متاهة حقا . لقد ضللت فيها مرتـين .

لــوس : اوه ! لقد جئت . هذا لطف منك ! (**تتولى تقديم الشخصيات**) صديقي ليونيد برناردت الملحق المشهور . عنده يا همفري فكرة يريد ان يعرضها عليك ، فكرة خارقة للعـــادة ، « تيليميينيك » للغاية ، برنامج للبيانـــــو ، والمزمار ، والبوق ، والكلارينيت ... ورأيت في الحـال ...

(**تخرج لوس ، ويخرج وراءها كل من همفري وليونيد برناردت . يظل الممر خاليا لحظة . يدخل جيم ممسكا بكاس في يده ، ثم يخرج**) .

غرفة الملابس

(**ظلام في الممر . تضاء غرفة الملابس**)

دوروثي (الى جورج) : فمك يرتجف وتتصبب عرقا .

(**وقفة**) لم ار الدم على عنقك .

جورج : كان على عنقي عندما وصلنا ، منذ ساعتين .

دوروثي : ما الـذي حدث ؟

جورج : حدث ان رجل بوليس لم ترق له طلعتي فقرر انني ثمل ، فضربني ، وضربته انا ايضا .

دوروثي : هل تعلم ان من يعتدي على رجل بوليــس يتعرض للسـجن سنوات ؟

جورج : أعلم . لكني اعلم ايضا انه اذا حظى المرء بالزواج من امراة تشترك في ادارة مجموعة من المطاعم قلّت ... سنوات السجن .

دوروثي : لن تلومني ، يا جورج ، لانني طلبت مساندة همفري . فهذا يمكنني من ان اكسب مـالا لك ، ولبنات الهوى اللاتي تنفق عليهن ؟

جورج : وكنت بالامس فقط واحدة منهن .

دوروثي : نعم ، كنت بالامس فقط واحدة منهن . (**يدخل جيمس ، ويلبس معطفه**) الى اللقاء ، يامستر اندروز . واذا اردت مادة لتحقيق مثيرة عن المازوشية ، انا تحت امرك .

جيمس (خارجا) : لا تهزئي بي يا مستر واتكنز .

دوروثي (تبحث عن معطفها بينالمعاطف الملقاة على الارض) لا ادري اين وضعت معطفي .

جورج (يكشف عن المعطف) انه هنــا .

(**يساعد جورج دوروثي على ارتداء معطفها . تدخل سـالي باكية**)

دوروثي : اذاهبة انت يا سالي ؟

سـالي : نعم .

دوروثي : كوني لطيفة . ابقي قليلا معنا . سـيسعدنا ذلك كثيرا . (**تبكي سالي**) شيء غريب ، تبكين ولا يتجعد وجهك ، بل يظل صافيا بلا حراك . (**الى جورج**) . أو ليست سالي جميلة عندما تبكـي ؟

جورج (متضايقا) : طبعا يا دوروثي . سالي جميلة ، جميلة جدا ، أيا كانت الظروف .

دوروثي (الى سالي) انظر اليك ، واشعر بالرغبـــة في البكـاء .

سـالي (ساخرة) : يا للعـــدوى !

دوروثي : انت لا تحبينني يا سـالي .

سـالي (ببرود وحزم) : فعلا . انا لا احبك .

جورج : دعيها وشأنها يا دوروثي . الا ترين انهـــا « مســطولة » ؟

(**يقود جورج دوروثي الى الخارج . تجلس سالي على كوم من المعاطف وتبكي . صوت اسطوانة تدور في غرفة مجاورة . وقفـــة . يدخل جيــم**) .

جيم (يقبل سالي) : اتدرين منذ متى استلطفك يـــا ســالي ؟

سالي : منذ ان رأيتني في « الدراجستور » ، **(ضاحكة)**

والمكواة في يدي . طلبوا مني خمس دولارات ،
وقال لي فرانكي ، سالي اذا دفعت دولارين على الخمسة ، استطعت اقتناء مكواة كبيرة بالبخار .

جيم (ضاحكا) : نعم ، لكنك اخترت المكواة ذات الخمسة دولارات . وجعلت فرانكي يسلم بالامر .

سالي : اصراري اذن هو الذي استهواك ؟

جيم : نعم ، الى جانب وجهك طبعا .

سالي : ولانك ايضا رايتني أعمل موسما في «**سنترال بارك** » ؟ اعترف .

جيم : نعم . لانني لم أكن انذاك قا طارحت موسما الفرام بعد .

(يضحك جيم ، وتقلده سالي)

صدر المسرح

نشيد -١-

(ظلام في غرفة الملابس . يضاء صدر المسرح. مولي ، تواجه الجمهور ، وتشير الى حقيبة يدها التي ترفعها) :

مولي : انظروا ، جميعا جيدا ، لقد وضعتها هنا ، صورة صديقتي
« مس مترو » لعام ١٩٦٥
الشهيرة بسالي . من حق مولي الضحكة ان تقول
انهما ، هي وسالي ، صديقتان
ومع هذا هما صديقتان حقيقيتان
انظروا جميعا جيدا الى « مس مترو » لعام ١٩٦٥
لقد اخترت بين ملايين الفتيات المسكينات
الرائحات الغاديات
على خط « تايم سكوير »
انظروا الى هذه الصورة جيدا حتى لو كنتم
قد رايتموها ملصقة
على جدران المترو
ولربما رايتموها الف مرة
بالطبع ، كثرت الطلبات على سالي بعد ذلك
صورة عارية بالالوان وما الى ذلك
لكن هذا العام كان مختلفا كل الاختلاف
قلل والد جيم النقود التي يعطيها له
فاضطرت سالي أن تعمل موسما في « سنترال بارك » في نهاية كل شهر
مثلي تماما
وتعارفنا جيدا هناك

يتعاطيان المخدرات هي وصديقها
مولي ليست بلهاء كانت ستلاحظ ذلك
حتى لو لم تعطها سالي « حفنة » من هنا ومن هناك

ربما فعلت ذلك لتنسى قليلا ثرثرة صديقها جيم
الثائر دائما على الحرب التي نخوضها هناك

على أية حال ، لم نعد ، لا انا ولا هي ،
نحتمل جوارينا المجهدة
المنسلة
لذلك عندما جاء مستر اودوجلاس واقترح
على سالي ان تغني
للتلفزيون
قبلت سالي وانا افهم موقفها
جيدا بل اكثر من اللازم

(تضحك وتبكي في ان واحد . بعض نغمات « الجاز »)

النقلة

صوت سالي **(تغني)**
لستُ « الامريكان اكسبريس »
لستُ « الامريكان اكسبريس »
لستُ « الامريكان اكسبريس »
وهذا بالذات هو سبب كل شقائي ،

(تتوقف عن الغناء)

وشقائكم .

اللوحة -٢-

« بارتي » عند آل واتكنز
غرفة الملابس

(غرفة الملابس وحدها مضاءة . كوم المعاطف مازال موجودا . يدخل كل دوروثي وجيمس حاملين كاسين في يديهما)

دوروثي (تضع كاسها على الارض) : نعم ، يمكن ان يقال انني تسليت ، ثم جاء جورج . أتنصت لي يا ابت ؟

جيمس (جاد يواصل اللعب) : استمري يا ابنتي .

دوروثي : هل تعرف ، يا جيمس ، انني أحبك كثيرا ؟

جيمس : ولم يا مسز واتكنز ؟

دوروثي : لانني استطيع ان اتحدث والعب معك ، ولانني في حاجة الى الحديث واللعب .

(تمد يدها اليسرى لجيمس)

جيمس (يمسك بيدي دوروثي ويقربهما من شفتيه ، لكنه لا يقبلهما) . يداك جميلتان .

دوروثي : لا ادري . اعرف فقط انهما باردتان **(وقفة)** كل شيء صعب ، صعب جدا **(وقفة)** قل لي ماذا تفعل لكي تأخذ كافة مظاهر الحياة ؟

جيمس (بصوت حزين) : بتسخين الآلة باستمرار ، والتقدم باستمرار ، وانا مغمض العينين اذا لزم الامر .

دوروثي : الا تتعاطى المخدرات ابدا ؟

جيمس : ابدا . أعرف سالي وجيم معرفة جيدة . لذا

لا اتعاطى منها لا القليل ولا الكثير .

دوروثي : غريب ان تكون صحفيا **(وقفة)** اتحب جيم وسالي كثيرا ؟

جيمس : نعم ، بل يستولي علي احيانا احساس احمق بأنني ابوهما **(ساخرا)** افراح المهنة !

دوروثي : ارقصي معي .

(يرقصان « تويست » . يظل الراقصان بعيدين عن بعضهما . يدخل جورج ويتكىء ويراقبهما في حزن ، وحرج ، وفضول ، وحزم تدخل سالي)

جورج : سالي ، أتتفضلين بهذه الرقصة علي ؟ سيركع جيمس على ركبتيه وهو يرقص ، وسيكون الامر مضحكا .

سالي : آسفة يا مستر واتكنز ، لان جيم ينتظرني .

دوروثي : آه ، اذا كان جيم في انتظارك ! **(تخرج سالي دوروثي ، الى جيمس ، بلهجة آمرة)** اجث على ركبتيك .

(يركع جيمس . لكن « التويست » يستمر تفتح دوروثي يديها ، وتلقي برأسها قليلا الى الوراء ، وتتخذ مظهر ساحرة . يخرج الاثنان وهما يرقصان ، هي واقفة ، وهو جاث على ركبتيه . يتبعهما جورج كظلهما) .

القاعة الكبرى

(ظلام في غرفة الملابس . تضاء القاعة الكبرى)

لازلو ديري (الى رينولد ديي) : هل تعرف انموضوع العالم الثالث الذي تعد دراسة عنه يهمني الى

رينولد ديي (جاد) : نعم ، يحيا حياة كريمة .

لازلو ديري : كيف تتناوله ؟

همفري (ينفجر ضاحكا) : كيف نتناوله ؟ يواجهه طبعا!

(يلتفت الى ليزبيت) أليس كذلك ؟

(تدخل لوس)

لوس (مضطربة للغاية) : اتعرفون ما الذي حدث لي؟

ليزبيت : لا .

لوس : هذا النفق الذي طالما حدثتكم عنه ، هذا النفق البارد العادي ، وضعت سقالات فوقه بالضبط وصعدت عليها ، ورسمت على الصخرة راقصا ابيض يرقص على اطراف أصابعه ، ووراءه ، كأنه الظل ، جواد أسود ، يشب هو أيضا .

جيمس (ساخرا) فيجنسكي اذن ؟

دوروثي (ساخرة) : الجواد ، جنون الفنان !

(يضحك همفري ويترنح وهو يملأ كأسه) .

ليزبيت : مع انك وعدتني يا همفري ....

همفري : أن اقلل من الشرب ، اعرف ذلك .

لوس (الى جيمس بلهجة عدائية) : ودراستك عن مدمني المخدرات من الصغار ، يا مستر اندروز ، كيف حالها ؟

جيمس : لا بأس .

(تدخل دوروثي ، ويلحق بها جيمس بسرعة يخرجان) .

رينولد ديي (بعد حركة صامتة) : لنفهم ، اولا ، ان سكان العالم سيتضاعفون قبل نهاية هذا القرن ، واننا سنضطر ، بالتالي ، نحن الامريكيين ، ان نغذي عالما اوسع من هذامرتين

لازلو ديري : لكن ، الا تستطيع أوروبا ، من ناحيتها ؟

همفري : أوروبا ! انتهت ! لا يثق احد في مساندتها ! لا احد ، في اي مكان !

لازلو ديري (جاداً) : أوروبا موطن ماضي ، وامريكا موطن مستقبلي .

همفري : مستقبلك ؟ تقصد مستقبل العالم . الوقائع ...**(ينهار من فرط السكر)** تشهد على ذلك.

ليزبيت (تساعد همفري على الوقوف) جورج ،ساعدني

جورج : تريدين ان اساعدك في نقله الى اريكة فيالصالون الكبير ، اليس كذلك **(ينادي)** دوروثي !

غرفة الملابس

(ظلام في القاعة الكبرى . غرفة الملابس مرة اخرى . كوم المعاطف ، مرة اخرى . ينبعث من « الفونوغراف » لحن امريكي ، عاطفي سخيف . يدخل بوب وجيم) .

بوب : لابد ان تتوصل ، يا جيم ، الى الوعي بالعالم الذي جعلت له .

جيم (ساخرا) الى العالم الذي جعل لادراكي .

بوب : لابد ان تتوصل ياجيم،الى رؤية مايدورداخل وخارجها .

(يلقي بوب بمعطفه على كوم المعاطف) .

جيم : داخل نفسي ، ارغب ، يا بوبي ، في دك عنقك ، وخارجها ، توجد انت ، بشعرك الاحمر القذر

(يضرب بوب) انتهينا .

بوب (بعد ان تجنب الضربة) : انتهينا الى ماذا ؟

جيم : الى هذا .

(يوجه جيم ضربة أخرى الى بوب ، لكن بوب يتجنبها مرة اخرى) .

بوب : فشلت . لقد أكثرت من تعاطي المخدر ، ياجيم ولا جدوى منك بالنسبة للتمرين . **(يضرب جيم)** . لكن هذه الضربة ... **(يتعثر جيم ويسقط . ينحني بوب فوقه) ... لم أصبك** بسوء على الاقل ، يا جيمي ؟

جيم : بوبي ، بوبي .

(ينهض جيم ، و « ويشنكل » بوب الذي يسقط بدوره . بعد سقوطه ، « يشنكل»بوب جيم ، فيسقط جيم . تدخل سالي ، وتنحني وهي مرتاعة فوق الشابين) .

سالي (لا شك انها قدرت ان الخسائر لا تذكر .بصوت مطمئن ساخر) : هل كانت سالي سببالمعركة؟

جيم : اتمزحين ؟ **(وقفة)** لقد قال لي يا احمر الشعر يا قـذر .

بوب : كيف تجرؤ على قول هذا في حين انك ...على عكس ذلك ...

جيم (ضاحكا) : نـذل !

(ينهض الشـابان)

سالي : الى الخارج ! أمامي

جيم (الى سالي) : حسنا ، حسنا ، اتفقنا . **(يمد يده الى بوب الذي يمسك بها)** اوقف العدوان تفاوضنا على الحـل .

القاعـة الكبرى

(ظلام في غرفة الملابس . تضاء القاعة الكبرى وتكاد تكون خالية . تسمع اغنية عاطفيـة تتصاعد من ((الفونوغراف)) في غرفة أخرى . تعارف اثنان من الشباب لتوهما) .

جورج (الى دوروثي) : كلمني هاري من النادي .شيء فظيع . لا ادري لم فعل هذا . نعم ، ميلتون

دوروثي : صـه ، يا جورج ، اخفض صوتك .

جيمي : آسف ، لكني نظرت توا الى ساعتي ، وادركت انني تأخرت .

(يخرج جيمس) .

جورج : يعرف أحدنا الاخر من عشرين سنة . كـان يمكن ، على كل حال ، أن اتنبأ ...

دوروثي (ببرود) : احيانا ، يشعر المرء بالاحـداث المستقبلية ، واحيانا لا .

جورج (صائحا) : لقد فعل ما لم افعله ، ما لم نجرؤ على فعله ، لا انا ، ولا انت !

دوروثي : يفعل المرء ما يستطيع . **(وقفة)** لم تنظـر الي هكذا ؟ ؟ ربما اردت ان ننتحر سويا ، لا وحدنا ، طبعا ، بل مع زميلة تكون قد اخترتها ((على الماشي)) ، لانهاء اللعبة . سالي مثلا . ولو انك فعلت ، لما وافقتك . لا اريد ان تموت سالي ، بأي ثمن .

جورج : وبينما ننتظر ، يا دوروثي ، دفع ميلتون الثمن

دوروثي : ما شأني وهذا ، ان يكون ميلتون قد دفـع الثمن ؟ لم يكن يفكر الا في هذا ، ولم يرد الا هذا . ولقد كان له ما راد ، على كل حال .

(يدخل همفري ، بينما تتوقف الموسيقى) .

جورج : انتحر ميلتون تـوا يا همفري .

همفري : ميلتون ؟ الابله ! كان عندي مشروع له . نعم، مشروع كان يمكن ان يسوي اموره .

جورج (يمسك بسترة همفري) : قل لي يا همفري ، او لم تفكر ابدا ، ولو مرة واحدة ...

دوروثي : كف يدك عن همفري يا جورج . انت مجنون. **(الى همفري)** لقد جن ، منذ ان مات ميلتون

همفري : واذا انتحرت ، يا صفيري ، فمن ذا الذي يعيل الباقين من بعدي ، آل جورج واتكنـز وشركاهم ، وربما دوريس روان !

(يضحك ضحكة لزجة بغيضة) .

لـوس : عني انا ، ارى ان الإنتحار ، اذا كان لدى المرء شيء يقولـه

جورج : احتام ! صمت !

لوس : همفري ، عندما تأتي ليزبيت ، تلطف وقل لها انني عائدة حالا . نويت ان ابقى معكم .

همفري (يضع يده على صدره ، بلهجة تمثيلية) : ياايها القلب ، لقد اهتديت الى سبيلك ! **(تخـرج لوس . تدخل ليزبيت من الباب المقابل)**

ليزبيت : فاليري تطلبك يا همفري . وضعتها مربيتها في السرير ، لكنها لا تستطيع النوم ، وتطلبك هل انت في حالة تسمح لك بتلبية رغبة ابنتك؟

همفري : في حالة تسمح طبعا ، انا في حالة تسمح لـي بذلك ! انا آت ! **(الى جورج)** وانت ياصفيري ميلتون مات ، ودفن ! حكاياتك قبل كل شيء ! الى العمـل !

(يخرج همفري مترنحا . يدخل جيمس) .

جيمس : معذرة ، نسيت حقيبتي .

دوروثي : ما عليك ان تعتذر لنا ابدا ، يا جيمس .

جيمس : شكرا . **(يخرج) .**

جـورج : كان ينبغي ان اظل بجوار ميلتون ، وانصـت اليه ، واتحدث اليه .

دوروثي : لكن الغلطة ليست غلطتك يا جورج ،اذا كان ميلتون قد انتحر . **(تصرخ)** الغلطة ليست غلطة احد ! **(تنادي بوب ، وسرعان ما يدخل هذا الاخير)** بوب ، رتب المقاعد ، من فضلك. ودعهم جميعا يدخلون .

بـوب : حسـن .

(يرتب بوب صفين من الكراسي ، ويفتح على مصراعيه بابا يدخل منه همفري ، وليزبيت، ولوس ، ومولي ، وبعد قليل ، جيم وسالي).

بـوب (يبدأ ((الهابننج))) : ما هو الواقع في نظركم خيـال ؟
طريقة خاصة بكم تنظرون بها الى العالـم الخارجي؟
جمـع المجاميـع ؟
لا شيء وكل شيء في آن واحد ؟
سطور سوداء على ورق أبيض ؟

جـورج : المـوت .

مولـي : خيال . حلم .

لـوس : طريقة خاصة للنظر الى العالم ، طبعا .

جيـم : **(بصوت عال للغاية)** انتهـاك

سـالي (تنظر الى جيم) : اليأس .

همفري : جمـع مجموع المجاميع .

دوروثي : لكن ، لا وجود للواقع ، لا وجود له !

دوريس روان (ينهض) : لا اعلم عن ذلك شيئا .

جورج (**بلهجة عدوانية**) : كنت اشك في انك لا تعلم عنه شيئا .
دوريس روان : عالم نفساني ؟
جورج : احيانا . (**وقفة ، ثم الى بوب**) انتقل الى الفضاء .
بوب : هل يكفي ان نعرف ما هو الفضاء ؟ وهل يمكن ان نتخيل فضاء لا نعلم عنه شيئا ؟ وهل كان جاجارين يعرف شيئا عن الفضاء ؟
جيم (**بصوت عال للغاية**) لا شيء ! سوفيتي ، لا امريكاني ، جاهل !
همفري : لست متفقا معك في الراي ، يا صديقي الصغير (**الى الكواليس**) كانت لدى جاجارين افكار محددة عن الفضاء ، وعن الزمان ايضا ... اكررها ، عن الزمان ايضا .
بوب : جاء دورك يا مولي . (**بصوت منخفض**) هل تذكرين الدوائر ؟ (**تومىء مولي براسها موافقة ثم تخرج خريطة من ركن القاعة . على الخريطة دوائر بعضها بعيد عن البعض الاخر . وبعضها قريب ، يكاد يتلامس او يتداخل**) .
لوس : اهذا كل ما سترينه لنا ؟
بوب : لا . اقلبي الخريطة يا مولي .
(**تقلب مولي الخريطة . الوجه الاخر للخريطة خال تماما**) .
دوريس روان (**يصفق**) على من يريد ويسكي ان يتبعني
دوروثي (**الى دوريس روان**) واذا تبعتك ؟
دوريس روان (**من الواضح انه سكران للغاية**) كنت .. كنت ...
دوروثي (**باحتقار**) في غاية السرور ؟ هذه هي الكلمة التي كنت تبحث عنها ، اليس كذلك ؟
دوريس روان : بالضبط ... الكلمة ... الكلمة التي ... (**يترنح**) .
جورج : مولي ، راينا هذه الخريطة بما فيه الكفاية . اخفيها ، رحماك ! (**جاد**) **سيداتي ، سادتي** ، رتبوا مقاعدكم ، من فضلكم . (**ينادي**) دوروثي !
دوروثي : ماذا ؟
جورج : قولي لهم ان يرتبوا مقاعدهم .
دوروثي : لكنك قلت لهم ذلك توا . (**تبتعد**) .
بوب (**الى ليزبيت**) : يظن الفنان انه يسبح ، لكن تيارا لا يرى هو الذي يدفعه الى الامام .
جيم (**ينهض كما ينهض غالبية المدعوين**) قديمة !
ليزبيت (**بلهجة خشنة**) : قد تكون « قديمة » ، لكن يونج قالها ، ونحن نحاول ، في كل مشاهد « الهابننج » التي نقدمها ، ان نعبر عن هذه الفكرة البالية بالحركات والصراخ ...
دوروثي : لم تضحك من مدة طويلة (**نغمات موسيقية**)
جيم (**يقفز**) نا ... نا ... نا .. نا .. بال ..
نابالم (**يصرخ**) نابالم ! نابالم ! الموت للاطفال ! الموت لكل من هم دون الثالثة عشرة ! الكل اصيب ! انتصرنا !
لوس (**الى دوروثي**) يا للعار ! كيف تسمحين ان ... في بيتك ...
دوروثي : نحن نسمح بأشياء كثيرة ، حتى بان ترسل شركة « الد شيميكال » عملاءها ليستجوبوا الكيمائيين في جامعاتنا .
جيمس : عن النابالم ، بالذات .
جيم : نا ... نا ... نابالم !
همفري : (**يلقي بالويسكي على وجه جيم**) هدات يا « فاقد الوعي » ؟
(**تنفجر دوروثي ضاحكة**) .
جيم (**يلقي**) : قاذفات قنابل طائرة ! تستطيع القوات المسلحة الشعبية ان تتنقل كما تشاء في التلال المنيعة ! (**بلا اضطراب**) انها تحتفظ بحق المبادرة ! مراسل وكالة الانباء الفرنسية في سايجون ...
جورج (**الى جيم**) : أصحيح ان حرب فيتنام أهم شيء في العالم بالنسبة لك ؟
جيم (**بعد وقفة**) : لا ، المخدر اهم شيء ، وسالي ايضا ، طبعا .
سالي : لطيف منك يا جيم ان تقول : « وسالي أيضا طبعا » . انت طيب يا جيم .
(**تقبل جيم**) .
جيم (**وهو يتخلص منها ، الى جورج**) : لكن ، اذا كان لا يمكن ، حتى عندك ، قول شيء عما يدور هناك !
(**يدعو همفري سالي الى الرقص . تقبل سالي ضاحكة . يرقصان بدون موسيقى . يشعر همفري بالتعب . تجلسه سالي على « فوتيل »**) ، **يبقى فيه حتى نهاية اللوحة ، وهو مفتوح الفم ، ممدد الساقين . يعود دوريس روان وهو منهك القوى ، زائغ النظرات . ينقض جيم عليه . فيطرحه دوريس روان ارضا . يتظاهر جيم بالموت . تخرج سالي باكية ، ورأسها بين يديها**) .
دوروثي (**تنحني أمام دوريس روان**) : ايقبل سيدي هذه الرقصة ؟
دوريس روان : يقبل سيدك ... يقبل ...
(**دوروثي ودوريس روان يرقصان . هي باردة ، غير مضطربة . أما هو فيترنح في كل خطوة . تويست : يظل كل من الراقصين بعيدا عن الاخر**) .
رينولد ديي (**وقور جدا ، يعبر المسرح في الوقت الذي يعبر فيه مستر هنكر**) : أخشى ان يجد مستر جونسون مشقة في الوقوف وسطا بين التهديد

والتدخل الشامل .

جيمس (الذي استند منذ لحظة الى قطعة أثاث ولاذ بالصمت) : اخشى ذلك ايضا .

صـدر المسرح

نشـيد ـ٢ـ

(ظلام في القاعة الكبرى . بعض نغمات «الجاز» يضاء صدر اسرح ، حيث يقف جيمس)

جيمس (يواجه الجمهور) : انسـانية

٣٢٥ جريح فيتنامي يعالجون في المستشـفيات الامريكيـة

اسـر لا جـدال فيـه

١٣٥ الف جريح فيتنامي قتلوا برصاص فـي الراس

حشرجات الموت في الدلتا والان صمت

خلت الولايات المتحدة محل بريطانيا العظمى

اي ريدارد كبلنج ، ايها العجوز المسكين

لكن القتلة يتكلمون الانجليزية ايضا

واللهجة الفرنسية اذا اقتضى الامر

بم تذكركم دين بين فـو

او لم يقطع هؤلاء الطيبون فيما مضى

لسانا او لسانين من السنة الميليشيا الشعبية

ما دمتم لا تريدون الافشاء بالاسماء

لن تنفعكم السنتكم

فاي كونج معسكر لاجئين

يستخدمون ككوادر في التعليم العالـي

انســانية

احتجت الى وقت طويل لكي اعرف

ان حظ الحياة يمـر بفيتنـــام

وانك لن تستطيع التنزه في هدوء ،وانت نصف ميت

واشـنطن سـكوير

اذا لم يحاكم الرئيس جونسون امام محكمـــة ثوريـــة

لن يهتـم البوليس بـك

فلديه عمـل كثير في اماكن اخـرى

انســانية

لا تريدون ، على اي حال ، ان يفتقر صـغيرنا الى المخـدر ، في حين

توجد هناك الادوية والمرضـات

يا لهم من دهـاة هؤلاء الفيتناميين

جيم يحبك يا سالي ، لكنه قد يحبك اكثر

لو فعلتم شيئا معا شيئا غير خدش احدكمـا للاخـر

ولو استطعت يا سالي ان تثبتي لجيم ان ملجأ

روكلاند ليس مركز العـالم

وانت يا دوروثي لو عرفت ان الهدم الحقيقي

هـو هــدم

الاجساد المحترقة العارية لو ان ذلك كان لاستطعت ، ربما ، ان اضـحك ، اضـحك ، اضـــحك .

(بعض نغمات « الجاز » . ظلام)

النقلـة ـ٢ـ

صوت سـالي

افتحوا العيون وابحثوا

عن عمليـة مسـتقلة

تديرونها **أنتـم** بلا جهـد

عملية تسـير تلقائيا **من اجلكم**

اللوحة ـ٣ـ

« بارتي » عند دوريس روان

غرفة الملابس

جيم ، سـالي .

(كوم المعاطف ما زال في مكانـه)

سـالي : ماذا حدث ؟

جيم : حدث ان الطعام ظل في حلقي . انا مخطىء في كل شيء . هكذا انا .

سـالي (تضحك) : يالك من ابله !

جيـــم : انا ابله ؟ هذا ، يا سالي ، ما لم يقله لي احد ابدا حتى الان

(يدخل كل من جورج ودوروثي) .

دوروثي : انزعجكم ؟

سالي (بلهجة سيدات المجتمع) : لا ، ابدا ، يا مسـتر واتكنـز .

دوروثي : لا تناديني بمسز واتكنز ، بل بدوروثي .

جـورج : وانت يا جيم ادعني بجورج من الان فصاعدا اتفقنـا ؟

جيـم : اتفقنـا .

دوروثي (بصوت خفيض) : سالي ، قولي لجيم ، من فضلك ، ان يلزم الهدوء قليلا هذا المسـاء . لستم عندنا ، هنا ، ودوريس انسان فـظ يستطيع ان يبلغ عنكما البوليس .

سـالي : سأبلغ الرسالة

جيـم (الى الكواليس) : اتعرفون ماذا قررت ؟ انارفض الحرب . سأذهب الى أوروبا . قولي لـي يا سالي ، هل تأتين معي ؟ **(ضاحكا)** جندي امريكي هارب ، نجم المظاهرات ، هناك ! لـن يكون الامر مضحكا ، اذا فشلت . صالـح للسجن . **(ساخرا)** الا اذا دفع احدهـم مبلغا محترما من الـدولارات ككفالـة ... **(الى جورج)** هل يمكن ان اعتمد عليك فـي دفع الكفالة ؟

جـورج : يمكن ان تعتمد علي .

جيـــم (صائحا) : تأجل الحكم ! دفعنا أجر المحامين! ليحيا صاحب الهبة ! **(يخرج من جيبه أوراقه**

العسكرية ويمزقها ، بينما تزيح سالي شعرها من على وجهها) . أهذا كل ما تثيره شجاعتي فيك يا سالي ؟

سالي : فيما يبدو .

دوروثي : كم تبدين صغيرة يا سالي ، وشعرك مرفوع!

سالي (ساخرة) : يسعدني ان اعجب سيدتي .

(يخرج كل من جورج ، ودوروثي ، ثم سالي)

جيم (يصرخ في اتجاه سالي) : قولي لي يا سالي ، هل تأتين معي ؟ أعدك بعدم اقتفاء أثرك كظلك . ستفعلين ما تشائين . أتسمعيني يا سالي ؟

(يخرج جيم باحثا عن سالي . تدخل كل من ليزبيت ومرجريت روان ، وهما تحملان صينيتين محملتين بالاقداح والزجاجات) .

ليزبيت : ما كان عليك يا عزيزتي ان تدعي ابوابك مفتوحة على مصراعيها على هذا النحو .

مرجريت : أنت لا تدركين الامر ! فهم يأتون مع الاخرين وهؤلاء الاخرون ، لا نعرفهم قط . يأتي بهم آخرون يحدثونهم عن « بارتي » هنا أو هناك . وبما انهم لا يحلمون الا بالشرب ... أوه ، أنا شقية ، شقية للغاية !

(تبكي مرجريت ، وتفلت الصينية من يديها . لكن ليزبيت لم تتعرض لمثل هذا ، بل وضعت صينيتها على الارض) .

القاعة الكبرى

جيم ، سالي ، الخ ...

(ظلام في غرفة الملابس . ضياء القاعة الكبرى)

جيم (يلقي) : يا كارل سالمون ،انا معك في روكلاند

حيث تحن أكثر مني

انا معك في روكلاند

حيث تشعر بلا شك أنك غريب

انا معك في روكلاند

حيث تحاكي ظل أمي .

انا معك في روكلاند

حيث تسوء حالتك ويتحدثون عنها بالراديو

انا معك في روكلاند

آلن جنزبرج . تحرير : جيم أوسوليفان .

(الى سالي) اعترفي بأن هذا الاخير يخيفك .

سالي : نعم ويجب ان يخيفك انت ايضا . اعرف تقريبا ما تريد : النزهة في اوروبا مع سالي او بدونها ، او البقاء مع صديقك كارل سالمون عند المجانين .

جيم (الى سالي) : انت تبسطين الامور .

سالي : في الواقع ، انت تشعر بالملل في اللعب . أين ذهب بيتر ؟ سايجون مهددة ، ولم يظهر بيتر في المنطقة بعد . **(ينفجر ضاحكا)** واذا كان مستر بيتر ليركنز من المخابرات ؟! **(يصفع جيم سالي ، فتمد له خدها الاخر)** انا ماسوشية احيانا . **(يهز جيم كتفيه) .**

لوس (تدخل ، الى جيم) : لا اريد ان ازعجك ، لكن هناك ناشرا كبيرا يحرص على التعرف بك . فهو مهتم جدا بشعرك . وسمحت لنفسي بان أقول له أنني استطيع تقديمك له . تعالي . لابد انه في الصالون الكبير ، في انتظارنا على ما اظن .

سالي : واذا جئت مع جيم ؟

لوس (الى جيم ، دون ان ترد على سالي) : انا في انتظارك يا جيم مع صديقي ، في الصالون الكبير . **(تخرج)**

سالي : لا ترغب مسز هرتز في اصطحابي اياك . ما رايك ؟

جيم : رأيي ان تبدأي بالغناء لنا . فانا اديت «نمرتي» اسلم بأنها لم تكن مضحكة ، لكني اديتها . عليك ان تسلمي نفسك للجماهير يا حبيبتي **(يضحك) .**

سالي : (تقف امام جيم وتغني) : سنعرف بعد قليل ملذات الفردوس

ونحن منهارون وسعداء

من ذا الذي يستطيع ، من ذا الذي يستطيع ان يقول قولا كهذا ؟

جيم : نحن المدمنون ، ولا احد غيرنا .

سالي : (ضاحكة) : لقد فهم !

جيم : فهم ، واكثر من هذا ، قدر . لكني اريد الان أن تغني لي سالي ، ان تغني لنا سالي بصوتها العذب لحنا من الحان الاعلانات التي سيستمع بها غدا أصحاب القناة الخامسة السعداء .

سالي : غدا ، الاحد ، ستتشرف اذن بالاستماع الى الغسالة الكهربائية « ويلر » .

جيم : « ويلر » ، لكن هذا اسم جنرال !

سالي (ضاحكة) : الا يمكن ان يكون في نفس الوقت اسم شركة كبرى يا ابله ؟!

ليزبيت (الى مارجريت) : الا ترين ، يا صديقتي العزيزة ، أنهما يثيران الضحك عندما يتشاجران على هذا النحو ؟

مرجريت : نعم ، نعم ، انهما مضحكان جدا . **(تنفجر باكية)**

ليزبيت (بصوت خفيض) : ارجوك يا مرجريت ، لاتفعلي هذا امام الناس !

سالي (تغني بصوت تعمل على ان يكون نشازا ،وتفتح يديها) .

كل يوم بجوار يسوع

سعادة كبرى

كل يوم بجوار يسوع

يزيد من حبنا له

(**الى الكواليس**) من ذا يغني معي ؟ (**ترفع مولي يدها**) .

سالي ومولي (تغنيان) : كل يوم بجوار يسوع يزيد من حبنا له

جيم : أنت يا مولي ...

سالي : دع مولي وشأنها ، ماذا فعلت لك ، هذه الفتاة اسكينة ؟

جيم (متجهم) : لا شيء ، بالذات ...

الممر

(**ظلام في القاعة الكبرى ، يضاء الممر**)

لوس : أحتاج ، يا همفري ، الى رجل جعل للحب البطولي .

همفري : الحب البطولي ! انا متزوج من ليزبيست ، اتعرفينها ؟ هل توجد بيرة في هذا الركن ؟

لوس (ضجرة) : توجد بيرة هناك ، امامك بالضبط ، انظر .

يستولي همفري على زجاجة ويسكي ،ويشرب منها .

همفري : لذيذة ، بيرة كارلسبيرج ، آسف توبرج .

لوس : يخيل الي ان كل امرأة تحلم بأن يمتلكها رجل، وتحلم أيضا ـ ولا يقولون هذا بما فيه الكفاية ـ بأن يغطيها رجل .

همفري : اذا غطيتني انت ، كسبنا الحرب ضد فيتنام، مما يعني ان .... (**يخرج**) .

لوس (تجري وراءه) : رحماك يا همفري !

القاعة الكبرى

(**ظلام في الممر . تضاء القاعة الكبرى**) .

دوريس روان (يترنح ، وثمل كما لم يكن ابدا) : ماذا تنتظرين يا مولي ، هيا ، ، قولي العنوان أولا ... أتذكرينه على الاقل ؟

مولي : نعم ، يا مستر روان : « ملحقات . مناهج . عمليات »

دوريس روان : حسن . ابدئي بالعنوان ، واستمري . فمهت ؟

مولي : نعم ، يا مستر روان .

ليزبيت : لم تقد مولي اللعبة يا مرجريت ؟ كان ينبغي ان تقولي لزوجك انك تعترضين على ذلك .

(**تبكي مرجريت**)

مولي (تفتح الهابننج) : فكروا في رقم ٦ . (**وقفة**) فكروا ثانية في رقم ٦ ، ثم انهضوا . (**ينهض الجميع ، فيما عدا دوروثي التي تنبح فجأة .** ضحكات) .

جورج : دوروثي ارجوك .

مولي : فكروا في رقم ٦

جيم (يصيح) : مللت التفكير في رقم ٦ .

سالي : وانا ايضا . ثم ان رقم ٦ . رقم لا يجلب لي الحظ .

دوريس روان (الى مولي) : ماذا تنتظرين ؟ يجب ان ينبحوا . انبحوا الان .

مولي : انبحوا كا ... كالكلاب .

(**تبكي مولي ، لكنها تنبح . وينبح جيم وسالي بطريقة كوميدية . وتنتهز دوروثي الفرصة وتسير على أربع . ويصدر عنها نباح حاد ، بفيض**) .

جيم : (**الى سالي**) : حسن . ها هي ذي تمثل دور الكلب حقا .

سالي : أيدهشك ذلك ؟

جيم : لا ... يجب ان يتسلى قليلا الميالون الى العدم ...

مولي : فكروا في اللون الاسمر .

جيم : لم أعد أحتمل مولي . انها بلهاء ، بلهاء ، جدا جدا .

سالي : مسكينة مولي ! كأنها هي التي اخترعت هذه اللعبة الرخيصة !

مولي : فكروا في أصابع سمراء فيها بقع نيكوتين. فكروا

دوروثي (ما زالت تسير على أربع) : لا أريد ان أفكر ، أريد ان انبح ... أن انبح ، انبح فقط .

(**يزداد نباحها**) .

جورج (ساخرا ، الى دوروثي) : اراك مطيعة اليوم .

دوروثي (تنهض فجأة ، وتواجه جورج) : نعم ، لان الاوامر مهينة اليوم .

جورج : قليلا جدا .

مولي : فكروا في اللون الاسمر .

جيم : لا يامولي ، كفى ، بالله عليك ! ليضحك من في القاعة ، لتنطلق الصواريخ او اي شيء ، او اي شيء . وانت يا مولي ، اخلعي ملابسك ! (**لا تتحرك مولي**) . لا تطيعين جيم اذن ؟ ولا تخلعين ملابسك ، أيتها الكسولة الجميلة ؟

مولي : لكن هذا لم يرد في البرنامج يا جيم ... هل قال مستر روان ان علي ان أخلع ملابسي ؟

جيم : نعم ،نعم، مستر روان شخصيا . (**تطيع مولي الامر ، وتخلع ملابسها . « نمرة » ستربتيز تقوم بها مبتدئة . ضحكات**) . أيها الاطفال العقلاء الخائفون ، اقتربوا ، لانها حقيقية ! (**يشير الى مولي**) انظروا الى بطنها الصغيرة المضحكة وسرتها . وقلبوها ، فهذه مادة قابلة للتقليب . مطاط محبوب .

سالي (الى جيم) : أنت تبالغ مع مولي . انها كائن بشري على كل حال . أتنتقم من كل شيء في شخصيتها ؟

جيم : ولم لا ؟ (**يصيح**) انظروا الى مولي وفكروا في رقم ٦ ، فكروا في رقم ٦ ، فكروا في رقم ٦ !

الممر

(ظلام في القاعة الكبرى . **يضاء الممر**)

مسز ووكر : نعم ،رؤساء المؤسسات اعتادوا استشارتي خاصة فيما يتعلق بزواج اولادهم .

مستر هنكر : وتلاحظين ان كثيرا من الازواج لا يتفقون منذ البداية . ماذا تفعلين في هذه الحالات الحساسة ، يا مسز ووكر ؟

مسز ووكر : ابذل قصارى جهدي يا مستر هنكر .

مستر هنكر : أسألك هذا السؤال لانني ، بوصفي مسؤولا عن مراكز التوجيه المهني ... **(اجاد)** اعرف ان ثمانين في المائة من الاحداث يأتون من أسر مفككة .

مسز ووكر (جادة) : نعم . **(وقفة)** اسمح لي بالانتقال فجأة من هذا الموضوع الى موضوع اخر . هلا تفضلت بتقديمي الى مستر أودوجلاس ؟

مستر هنكر : بكل ممنونية .

مسز ووكر : اريد ان اقترح عليه برنامجا عن موضوع الاسر المفككة .

مستر هنكر : لا ادري اين هو ، في هذه اللحظة بالذات لكنه غير بعيد على أي حال .

القاعة الكبرى

(ظلام في الممر . تضاء القاعة الكبرى مرةاخرى)

دوريس روان (ينادي) : بوبي !

جيم (بلهجة عدائية) : التفكير في رقم ٦ ، والاستماع الى دوريس روان وهو ينادي بوبي ! **(وقفة)** سلام .

سالي : ستغوي ناشرك ؟

جيم ، ما هذا ، منذ ان بدات تفكرين في رقم ٦ ، اصبحت من القذارة ... **(وقفة)** . انني عائد . اذا رايت الرفيق بيتر ، اخبريه بالامر. وقبلي اقدام دوروثي قليلا ، ما دامت لا تفكر الا في ذلك . أيضايقك الى هذا الحد تقبيل قدمي دوروثي ؟

سالي : فهمت . اذا اتخذ المرء محاميا ، دفع له اجرا.

الممر

(ظلام في القاعة الكبرى . يضاء الممر . يدخل كل من جيم وسالي) .

سالي : هل أعطيك درسا في الاخلاق ؟

جيم (يقابل جيمس ، ويستفزه) : هل تعرفون الى اين انا ذاهب ؟ لارى ناشري ، مثل جورج واتكنز في اجمل ايامه . نعم ، سينشر ديوان شعر لي . « سيتي لايت بوكس » . هل يعني هذا الاسم شيئا بالنسبة لك ؟ **(وقفة)** ربما انتظرت ان اقدم مؤلفاتي الى « الايفرجرين ريفيو » ؟ جيم أوسوليفان ، يساري مجند على يسار اليسار الاعظم المحترم الذي يبعث على الاحترام .

جيمس : لم اكن انتظر حقا ان « تقدم مؤلفاتك » الى « الايفرجرين ريفيو »

جيم (ضاحكا) : أصدقك .

جيمس : لم اذن ... ؟

جيم : واذا كان يحلو لي ان اضايقك ؟

جيمس : ضايقني اذن ، ما دام الامر كذلك .

(تدخل ليزبيت ، حاملة صينية محملة بالويسكي)

جيم (يلقي) : ((نحن ، هم ، اولئك ، لا شيء ! ضحك هذا ، يا مستر اودوجلاس اجمل بيت شعر في اخر قصيدة كتبتها . لقد مس القلب فورا اليس كذلك ؟ **(وقفة)** والان ، سلام عليكم جميعا ، وانا جاد هذه المرة . **(الى ليزبيت)** الناشر في انتظاري بصحبة أختك ، على ماأظن

ليزبيت (باحتقار) : أوه ، اذا كانت لوسي هي الوسيط

القاعة الكبرى

(ظلام في الممر . تضاء القاعة الكبرى) .

مولي (تصيح) : يا مستر روان !

دوريس روان (يظهر فجأة) : ماذا ؟ ماذا حدث ؟

مولي (باكية) : حدث انه ، منذ نصف ساعة ... بعد « الهابننج » مباشرة ، رايت سيدا ... ماذا أقول لك ، في سن أبي ، سألته عن شيء ، لكنه لم يتنازل بالرد علي . كان بصحبة سيدة مهذبة ، تراس لا ادري ماذا ، كانت تبحث عن همفري لتعرض عليه فكرة للتلفزيون طبعا ، يا له من سوق ! ونعتتني السيدة بكل الصفات وكانني امرأة من الشارع . عندئذ ، حذا هو الاخر حذوها ... ! واخذ الاثنان معا ....

(تنفجر باكية)

دوريس روان : اعترفي بأنك كنت تريدين مطارحته الغرام ، هذا العجوز « الحليوة » . اعترفي ! اعترفي ! **(يصفع دوريس روان مولي ، فتصرخ يصفعها مرة اخرى ، فتتعالى صرخاتها . يصفعها مرة ثالثة ، فيصدر عنها صوت حيواني حقا وتولي هاربة . اراد دوريس روان لحظة ان يلاحقها ، لكنه ادرك انه لا يقدر على ذلك ، كما ادرك انه اصبح وحيدا ، وانه يمكن ان يسقط بين لحظة واخرى . عندئذ ، حاول ان يحتفظ بتوازنه بعدم الحركة ، لكنه لم يتوصل الى ذلك . وسرعان ما اضطر ان يسقط على الارض حيث غلبه النعاس ، واخذ يشخر في الحال . يدخل كل من جيم وبيتر ، حاملين اللافتات حول عنقيهما)**

بيتر ــ الامم المتحدة : يهمنا ، من اجل سلام العالم ...

جيم (يوجه ركلة الى دوريس روان) . ما زال هذا الاخير على الارض) ليرقد مستر روان في سلام .

بيتر ــ الرأي الاجنبي : عبر كل من مسيو كوف دي

مورفيل وتاكيو عن قلقهما لاستمرار الحرب في الشرق الاقصى ، وكلاهما مقتنع بأن لابد من التوصل الى تسوية سلمية .

جيـــم : وبالطبع ، لم نهاجم ، نحن الامريكيون ، بل بل لم يذكر اسمنا ! **(ينفجر ضاحكا)** فرنسا اليابان ضمير عالمي !

دوريس روان (يستيقظ ، ويحاول جاهدا ان ينهض) اخرجا ، انتما الاثنان ، واذا عدتما الى هـذا .. اذا عدتما الى الى هذا ... **(يترنح)**

بيتـر ـ جبهة التحرير الوطنية **(بلا ادنى اضطـراب):** في كان لونج ، على بعد ستة وتسعين كيلو مترا من سايجون ، قتل ستون ، وجرح مائة وسبع عشرة . الهدف « مركز التنمية الثورية »

جيـــم ـ اليسار الامريكي المتطرف **(يصرخ) :** مركـز امريكي يدعو الى السـلام !

بيتـر ـ الامم المتحدة : هدمت محطة لتوليد الكهرباء .

جيـــم ـ جبهة التحرير الوطنية : فقدمت ٩٢٩ طائرة وهيليكوبتر امريكيـة **(سايجون)** واسـقطت ٣٤٩٧٠ طائرة وهيليكوبتر امريكية **(هانوي).**

بيتـر ـ الرئيس جونسون **(يجلس ويضع رجلا فوق أخرى)** نحن في سبيلنا الى كسب الحرب .

دوريس روان : ماذا ؟ ماذا ؟ ماذا تقول ؟ اخرجا !

بيتـر (الى جيم) : هيا بنا ، ما رايك ؟ اية مساعدة نقدمها لفيتنام ، بالعابنا هذه ؟!

جيـــم : حسـن .

صدر المسـرح

نشيد رقم ـ٣ـ

(ظلام في القاعة الكبرى . يضاء صدر المسرح. بعض نغمات ((الجـاز))) .

جيمس (يواجه الجمهور) : سيدفع جورج كفالة جيم، ويؤجـل الحكم

تستطيع سالي ان تغني لهمفري في سلام
لن يقدم البطل الصغير دليلا على بطولته
كل شيء على ما يرام
تستطيع دوروثي ان تقبل قدمي سالي فـي سـلام . قدماها غطاهمما التراب
واحمر الاصابع كاد يمحي . اطمئن دكتـور
جيكل لم يعتد صعاليك بوديري على امراتـه
لم يكن كل هذا سوى حلم ثقيـل .
البرنامج البديل يعطي النتائج المرتقبة
يبدو ان ٧٥٪ من جنودنا في فيتنام يتعاطون « الماريجونـــا »

قالها شتاينبك الان في مؤتمر صحفي
تبقى « الماريجونا » على قدرة الجندي القتالية
لذا تشجع القيادة الامريكية العليا
تعاطيها وهذا امر طبيعي جـدا ..

لكن جيم وسالي يتعاطيانها منذ كانا في الخامسة عشرة لذا لم تعد تؤثر فيهما
لم تعد تؤثـر فيهما .

القاعة الكبرى

(ظلام في صدر المسرح . تضاء القاعة الكبرى)

دوريس روان (يلوح بقبضته ويترنح) اخرجا من هنا !

بيتر (ببرود) : كنا خارجين على اي حال ، يا مستر روان .

دوريس روان (يصرخ) : اخرجا من هنا . قلت لكما اخرجا من هنا . **(يترنح ، لكنه لا يسقط) .**

بيتـــر : هل تسمح لي باحضار معطفي من غرفة الملابس؟

دوريس روان : لا ... لا ... اسمح ...

مرجريت (تدخل) : دوريس ، ارجوك ، دع مستر ليركنزز يأخذ معطفه ويذهب مع صـديقه .

(الى جيم) اعتقد انك لا تملك حتى معطفا ، انت !

جيـــم (مبالغا) : يا للافكار !

نقلة رقم ـ٣ـ

صـور ثابتة

تنتحب مرجريت روان

تطل لوس هرتز ، وهي مضطربة الوجه ، من نافذة في الطابق الخمسين .

اللوحة الرابعة

« بارتي » لم تكتمل
في رفقة كبيرة تحت السطح

فوضى تامة . في ركن من الغرفة ، دوروثي ممددة ، حافية القدمين ، سكرى بلا حراك . الى جوارها ، يجلس جورج ، ويمسح نظارته بحركات آلية . والى جوار جورج ، زجاجة ويسكي فارغة في مكان ما ، فرانكي غاف على حشـــية) .

سالي : لم اعد احتمل الحياة التي نحياها ! فهمت ؟ لقد سئمت ، انت ، « نيويورك عامة » ومن حقي ان أسأم حياتنا ، حياة الحمـير المريضة . صدقني ، لا اقول هذا لانني نادمة على ايام الفناء الحلوة . كان بودي ان ابصـق في وجه همفري ، لا ان امد له يدي ،واستلم الثمن . **(وقفة)** سيان ، بالنسبة لـــي ، **ساستعمل المادة ـ٩ـ . اكثر من هـــذا ،** سأقبل القاعة المشتركة .

جيـــم : وتهربين منها بعد يومين . لا داعي

ســالي : **ارايت ؟** سأهرب من المستشفى . **اما لندن** فالامور ستسير فيها على ما يرام . سنصبـح فيها من العقلاء ، ونقلل من الجرعـة دون الالتجاء الى أحد . هيا ! **(وقفة)** سأقضـي اربعة ، بل خمسة شهور في المستشفى ، اذا لزم الامر . ثم اسلم نفسي للسلطات ، كالاخرين

جيـــم (باحتقار) : وسيصفحون عن المذنبة الصغيرة التي اخطأت عرضـا .

ســالي : لن يذهب بك الامر الى حد لومي لانني لـم اسع الى السجن عمـدا .

جيـــم (ينفجر باكيا) : انا لا الومك على شيء ياسالي على لا شيء ، اللهم الا رغبتك في الرحيل ، الى أي مكان ، بشرط ان يبقى جيم هادئا فـي ركنه . وهذا شيء بغيض غير لائق . **(وقفة)** عيني عينك ؟

ســالي : طبعا . **(ببرود)** ماذا ترى عندما تنظر في عيني؟

جيـــم (يصيح) : أنك تريدين التخلي عني ، هذا كل ما في الامر .

ســالي : نعم ، أريد التخلي عنك . وأريد ان تتخلى عني ، أنت ايضا لن نجد مخرجا ابدا ، أبدا ، ونحن معا . سأحاول ، في المستشفى ، ان اكون حسنة السلوك ، وسأذهب بعدها ، لا ادري الى اين ، لكني لن اعود عندنا ، او عندك ولن اسافر معك الى اوروبا أيضا . جيـم ، لا تعتمد علي في ذلك ، لانني لن افعل .

جيـــم : (يصيح) : ستفعلين ! ستفعلين !

ســالي (تنفجر باكية) : نعم بلا شك .

جيـــم : اتذكرين عندما كنت الحق بك ، وأوقـف المصعد في الدور السابع عشر ، وأقول لـك : احبك يا سالي قدر ما يمكن ان يحب الانسان كنت تصدقينني آنذاك . سالي ، أقول لـك ذات الشيء اليوم . ردي علي . اما زلـت تصدقينني ؟

سالـي (حزينة) : ما زلت أصدقك .

(في ركن من الحجرة ، حقن فرانكي نفســه عبر البنطلون . ولم يوله كل من جيم وسالي أي أهتمام . ولم يلقيا بالا أيضا الى دوروثـي التي نامت ، او جورج الذي ما زال جالســا الى جوارها ، وما زال يمسح نظارته بحركات آليــة .

يدخل بوب مرتديا « ردنجوت » وبصحبة امرأة شابة في الثامنة عشرة تقريبا ، ترتدي ثـوب الزفاف) .

بـوب : (يتولى تقديم الشخصيات بعضها لبعض) : سالي ، وجيم ، صديقي ، ايثيل زوجتي .

ســالي (تستفزه) : هل جئتما من حفلة تنكريـة ، انتما الاثنـان ؟

(يتأمل فرانكي القادمين بنظرات خاوية .لكن سرعان ما يعود الى اغلاق عينيه) .

جـورج (وهو ينهض) : أسعيد انت يا بوب ، ومحترم الان ؟

جيـــم (الى جورج) : جورج ، ارجوك ، دعنـــي اتصـرف .

بــوب : بحق السماء ! كل هذه الضجة لانني تزوجت في الكنيســة ، على ما أظن . نعم ، والـــدة ايثيـل ، وهي زوجـة قس بروتستانتي ، تمسكت بالزواج الديني . وربما ان الامر سيان بالنسبة لـي ، سيـان ...

جيـــم : ايها البورجوازي الصغير ، يا نذل ! وانــا الذي ظننت انك تحبني ! الجزار الصـــغير يشتهي الجنس الاخر ! ولم يجند بعد ، على ما أرى . النجوم تلمع على اعلامنا ، وتحـت اعلامنا وهناك من يسقطون . حتى في الليالي القمرية يحدث كل شيء . **(وقفة)** طيارون حرموا من النسـاء ، واسلموا لمتعة واحدة ، مجردة ، متعة القتل . يا للمساكين ! بالمناسبة كان يجب ان تكون بينهم ، هؤلاء المساكين . لكن الاستاذ يتزوج ، أجازة لا محدودة ....

بــوب : ما لك تلقي علي درسا ، في هـذه النقطـــة بالذات .

جيـــم : (يصرخ) في كل النقاط ! جيم العالمي الموجود في كل مكــان !

ايثيـل (تصرخ) : يريدون ان ...

ســالي (ضاحكة) يجردوك من ملابسك !

ايثيـل : بوبي ، تعالي ، تعالي بسرعة ! اذا لم تـأت سيـ ... يا آلهـي !

(تجرد سالي ايثيل من ملابسها . وتظل ايثيل عاجزة . يتأمل كل من جـورج ودوروثـــي « المنظر ») .

دوروثي (ضاحكة) : انه لمنظـر من أفلام بونويل !

جيـــم : دائما تتلصصان ، أنتم الاثنان ، على ما أرى !

بــوب : الا تخجل من نفسك ؟

(« يشنكل » جيم بوب ، فيسقط) .

دوروثي (تركل بوب) : ايها النذل الصغير ! كـــان يمكن ان يغازل جورج في غياب دوروثي .

ســالي : شكرا ، يا ذات القلب الكبير . دائما حاضرة ، ســاعة الزحـــام .

دوروثي (ببرود ، متهكمة) : امريكية !

ســالي (الى ايثيل ، بعد ان جردتها من ملابسها ، بينما يحول جيم دون نجدة بوب لها) : هكذا تذكرون على الاقل ، نيويورك الغولة الشريرة .

جيـــم (يصرخ) : رائحة ملابسك الداخلية نتنة يــا امريكـــا !

ســالي : انتهت اللعبة . ليذهبـا !

بــوب : تعالي يا ايثيل ! هل اخذت ملابسك ؟

ايثيــل : نعم ، نعم .

(يساعد بوب ايثيل على ارتداء معطفها) .

بــوب (يمسك بذراع ايثيل ، ويخرج معها) : سأذكـر كل هـــذا !

سـالي : هـؤلاء !

جيـم : سالي ، انظري الى فرانكي ! انظري الـى شكله يبدو انه زاد الجرعة ، هذه المرة ! لابد من عمل شيء بسرعة ، بسرعة يا سالي !

سالي : سأعمل شيئا ، بالطبع .

جيم (يصرخ) : بسرعة ، بسرعة !

دوروثي (الى سالي ، بلهجة سيدات المجتمع) : هـل تأملون في عودة الحياة اليه ؟

سالي (تدفع جورج ودوروثي الى الخارج) : سلام انت وهو ، ! يمكن ان تنظروا في الحمام عشر دقائق ، فيما أرى .

جيم : يستحسن ان تذهب حقا يا جورج . فقد تنتهي الامور نهاية سيئة .

جورج (بمرارة) : وانا ، بماضيي الثقيل ... لكن دوروثي تفضل ان تنتعش في الحمام .

(يخرج كل من جورج ودوروثي ، يدفعهما كل من جيم وسالي)

سالي : افتح عينيك يا فرانكي . لا تنم يا فرانكي . حاول ان تستيقظ . لقد افرطت في الكمية يا فرانكي يجب ان تستيقظ . **(تلطم سالي وجه فرانكي بمنشفة مبتلة) .**

جيم (الى فرانكي) : سر !

سالي : سأساعدك يا فرانكي . أنا هنا يا فرانكي . **(وقفة)** جيم ، النجدة ! اترى انني لـن انتهي ابدا من الامر وحدي ! **(يعين كل من جيم وسالي فرانكي على السير)** سر ! سر !

(يسقط فرانكي يساعده جيم وسالي علـى النهوض . يسقط ثانية . يساعده جيم وسالي على النهوض مرة اخرى) والان تستطيع ان تسير وحدك .

فرانكي (متحديا) : نعم استطيع !

(يخطو بضع خطوات بنجاح . دقات على الباب فيقع زنجي على خشبة المسرح) .

سالي (الى الزنجي) : من الذي اطلق الرصاص عليك ؟

الزنجي : بعض البيض **(لا يتحرك) .**

جيم : **اي بيض ؟**

الزنجي : بعض البيض . **(يتحشرج صوته) .**

سالي : يا الهي ! اعتقد انه سيموت . ما العمل ؟

جيم : لن تشفقي على موت زنجي .

سالي : لا يمكن ، على اي حال ، ان ندع النـاس يموتون هكذا .

فرانكي (بعد أن استرد قواه ، يركل الزنجي) : لقد مات ، الزنجي .

الحمام

(يقابل غرفة الملابس في اللوحات الاخرى . ظلام في القاعة الكبرى . يضاء الحمام . رفعت دوروثي « تنورتها » وغمست قدميها في الماء ، وجلست على حافة « البانيو »)

جورج : أمتعبة أنت ؟

دوروثي : لا .

جورج : كوني لطيفة اذن ، ولا تفكري في الطريقة التي عاملونا بها . وبعد قليل اسألي جيم وسالي ما اذا كانا يريدان ان نخرج معا ، نحن الاربعة **(وقفة)** ستقودين انت السيارة ، وانام انا واقبل قدميك وقدمي سالي وانا مغمض العينين

دوروثي : وماذا يفعل جيم في هذه الجولة ؟

جورج : سيضم سالي الى صدره بقوة ، وستتأملين انت لذلك .

دوروثي (تنفجر ضاحكة) : ما هذا ، لقد نسينا الحديث عن فرانكي . ما الذي حدث له ، في رايك ؟

القاعة الكبرى

(ظلام في الحمام . تضاء القاعة الكبرى . لا جورج ولا دوروثي يريان الزنجي المطروح أرضا ولن تراه مولي أيضا فيما بعد) .

دوروثي : الا تريد يا جيم ، وانت يا سالي ، القيـام بجولة صغير في السيارة ؟ قد يغير هذا مـن افكارنا قليلا .

جيم : لا . **(الى سالي)** لكني لا اريد ان ابقى هنا ايضا . لا اريد حفلتك ، فلقد مللتها حفلتك . ستاتين ؟ سنذهب ... لا ادري ... الى علبة ليل ... الى اي مكان اخر ...

سالي (بصوت خفيض ، الى جيم) : اريد طبعا ، لكن كفالتك ...

جيم (ينفجر ضاحكا) : لقد دفعت كفالتي !

جورج (بلهجة باردة للغاية) : بالفعل ! تسلمها جيم، والا كان في السجن . **(الى جيم)** الوداع ، ايها الثائر الصغير .

(يمسك جورج بذراعي دوروثي التي تدعه يفعل ، ويخرج معها) .

سالي : قل لي يا جيم ، هل نذهب نحن ايضا ؟ مللت انا ايضا هذه الحجرة . لكن ، اين وضعت مفتاحي ؟ **(تشير الى مكان ما) .** اضع دائما المفتاح هنا . اين ذهب اذن ؟

جيم : لا ، لا تعودي الى قصص مفاتيحك .

سالي : اذا لم نقفل بالمفتاح ، دخلوا وبعثروا كل شيء.

جيم : لقد تبعثر كل شيء ! جولي بنظرك في المكان قليلا ، ايتها المتكبرة الجميلة !

سالي : وسيجدون هذه الجثة ، ويجعلون من الامر قصة .

جيم : قصة من اجل زنجي ميت ! ثم ان لا شأن لي بالزنوج . اذا تظاهروا يوما معنا ضد جونسون ، نظرنا في الامر ، واعدنا النظر في راينا فيهم .

جيـــم : ليمزقوا اذن طلب استدعائهم للتجنيد ، كما فعلت ، بدلا من ان يقتلوا الفيتناميين . الزنجي المبتسم ، بأسنانه البيضاء ، وسلوكه الخالي من العيب ، ذو الحظوة عند النساء ، وخادم الامبريالية الامريكية .

ســالي : الابن المدلل الداعي الى التفرقة العنصرية . يا ابن ابيـك !

جيـــم : (يجلس على مائدة ، بعد وقفة) : انت على حق يا سالي . فالزنوج لا يجدون أمثال جورج واكتنز في متناول يدهم . كان هجومي سهلا جدا **(ينزل من فوق المائدة)** لكني سأثبت لك يا سالي انني لست جبانا . سأثبت لك ذلك ، اذا اردت ان نذهب ، نحن الاثنين ، بعيدا جدا الى الجانب الاخر من المحيط . **(دقات على الباب)** ها هم ، سيأتون جميعا ، الواحد تلو الاخر **(الى سالي)** مستعدة ؟ هيا بنا .

(يفتح جيم وسالي الباب ، فيصطدمان بمولي التي تدخل باكية)

مـولي : لقد أساء الي . لا يحق للمرء ان يضرب احدا كما ضربني . لسوف اذكره ، مستر روان . بالطبع ، يمكن ان اعمل مومسا ، واقول ان كلبي قد قتل ، واجعل قلب « المستهلك »يرق لي . لكن ، لا رغبة لي حقا في ذلك . اتفهمين يا سالي ؟ لارغبة لي فيه .

ســالي (تمسك مولي من كتفيها) . اسمعي يا مولي سنقوم بجولة قصيرة ، ونرى ما يمكن انتفعله لك . فالافكار لا تأتي دفعة واحدة .اتفهمين ؟

جيـــم : لا ترتجفي هكذا يا مولي ، انها لحماقة منك ، لن نتخلى عنك يا مولي . **(الى فرانكي)** هل تأتي معنا يا فرانكي ؟

فـرانكي : لا ، انا منهك القوى ، ولا استطيع الحراك .

جيـــم : انتظر اذن .

(يدخل رجل أعرج يرتدي زيا عسكريا امريكيا ويتكيء على عكازين) .

ســالي (تصرخ) : نيـــل !

نيــل : سالي !

جيـــم : ما هذا ! لقد قام الفيتناميون بالواجب ، فيما ارى .

ســالي : (الى جيم) : ايها النذل

نيـــل : انت لم تفهم شيئا يا جيم . فالواجب قامت به طائراتنا التي تساند **(متهكما)** قواتنا البحرية في كون ـ تين ، أمن الفضيلة الثانية ! وبما أنني كنت في هذه الفصيلة ... **(وقفة)** اما نلسون ، فقد تمكنوا منه ، من قمة راسه الى اخمص قدمه . ولسوف ترى ان نيل كان محظوظا .

ســالي (مغتاظة) : رؤية منعدمة ، حسب ما فهمت .

جيـــم (ينفجر ضاحكا) : الاولوية للمناطق المحرومة!

ســالي : كفى يا جيم . تعالى معنا يا جيم . نحن ذاهبون . لم نعد نحتمل البقاء هنا . **(الى نيل)** هذا ظلم فاحش .

(يسقط نيل ، ويقع عكازاه على الارض . يساعدانه جيم وسالي على النهوض ، ويعطيانه العكازين) .

جيـــم : هلا ذهبنا يا أولاد ؟ وليفعل الضيوف الجدد الاعزاء ما يقدرون عليه . سالي ، هيا بنا ، ارجـــوك !

صدر المسرح

نشيد رقم ـ٤ـ

(ظلام في القاعة الكبرى ، يضاء صدر المسرح)

مولي (وحدها ، تواجه الجمهور) : لكم كانا لطيفين معي
احسنا الى مولـي
وسريا عنها في الشارع ١٢٥
ما استطاعا
كانت الكدمات ما تزال تكسو جسدها
وصديقهم ايضا سمحوا له بالعيش مرة اخرى
سيجعل جيم من نيل محاربا حقيقيا
يحارب الحرب التي نخوضها هناك ، ضد البشر
والاطفـــال
جيم يفكر فيك يا سالي يفكر فيك دائما
ولا ادري ماذا ستفعلان معا
ستتشاجران كثيرا على ما اظن
لكني أعلم ان جيم يحبك يا سالي
وانه ذاهب
الى السجن الى مستشفى للامراض النفسية
الى اي مكان اخر
الى اي مكان تكونين فيه سيلحق بك
قولي لي يا سالي هل تبكين اذا قتلوا جيم
يحتمل ان يرتكب مزيدا من الحماقات
حتى لو كانت من نوع مختلف تماما
قولي لي يا سالي ، هل تعلمين ان جيم قد
يموت من اجـل سالي اذا لزم الامر
ولا اقول هذا لانه كان شهما معي اليـوم
هذا غير صحيح .

نقلة رقم ـ٤ـ

صوت ســالي **(تغني)**
كيف لا نصل مرتاحين اذن
حتى ، حتى لو كنا في عجلـة
(تكف عن الغناء)
صوت ترحيب في عالم الخطوط الجوية العابرة للقـــارات

اللوحـة الخامسـة

ثاني « بارتي » عنـد همفـــري

القاعة الكبرى

همفري ، دوريس روان ، ليزبيت ، رينولد دي الخ ...

(الاكسسوار الوحيد : على الحائط ، اللوحة التجريدية التي سبق رؤيتها في اللوحة الاولى تضاء القاعة الكبرى .

« هابننج » . يقف كل من همفري ودوريس روان أمام الاخر . تراقبهما ليزبيت)

همفري (يرتدي ((جاكيت)) من الجلد ، ويضع عقب سيجارة في طرف فمه) : أطالب بالحريات الاولية للانسان والمواطن . أطالب بعالم يمكن ان يقول المرء فيه رأيه ، بلا خوف . عالم حر

دوريس روان (ترتدي الزي التقليدي لرجال البوليس) : أيها المثقف الساخر ذو الابتسامة الفاسدة ! يا عميل الامبريالية الامريكية ! **(يستمر ((الهابننج)) يخرج دوريس روان من جيبه مسدسا ، ويطلق الرصاص على همفري . يتظاهر همفري بانه اصيب ، ويقع . يدخل في الحال ممرضان يحملان على نقالة الميت المزيف ، ويخرجان ببطء ، يتبعهما دوريس روان في هدوء ، ويداه في جيبه . تسير ليزبيت وراء دوريس روان ، مرتدية تايير رمادي ، مرفوعة الرأس ، جافة العينين . يرتدي رينولد دي قبعة عالية ((وبدلة)) رمادية فاتحة ، ويمسك ذراعها . يتململ همفري على نقالته، ويتحسس جيوبه ، باحثا عن شيء ما . لكنه لا يجد ما يبحث عنه ، ويرتاح لذلك . يدخل لازلو ديري مسرعا ، ويسير بجوار الجدران . من الواضح انه لا يريد ان يراه أحد) .**

همفري (يثب من على النقالة ، ويهجم على لازلو ديري) :اعترف بانك نشلت محفظة نقودي . اعترف يا ضحية ! **يفتش همفري لازلو ديري ، ويعثر على محفظته في جيبه ، ترتعد فرائص لازلو ديري)** . ما هذا !؟ لقد اكتشفت معرفة قديمة **(وقفة)** أهكذا تهرب ، على الطريقة الهنغارية! استعدت صفتك السرية ! **(يهز لازلو ديري)** لو ان الدبابات الروسية مرت فوقك ، لازداد عدد الضحايا ، ونقص عدد اللصوص .

ليزبيت (بينما يلزم الجميع الصمت في حرج) : اتريد ان استدعي البوليس ؟

غرفة الملابس

(ظلام في القاعة الكبرى . تضاء غرفة الملابس يدخل كل من جورج ، ودوروثي ، وبوب ، ومولي ، وهم ثملون) .

جورج (يلقي معطفه ، ويمسك بجريدة في يده) : الا تخجلون ! يقتلون الاطفال ! الانذارات المعتادة! الاخطارات المعتادة !

دوروثي : يقال ان سالي تقدمت وهي مغمضة العينين، هكذا !

(تغمض دوروثي عينيها ، وتجري ، وتسقط)

بوب (يصرخ) : وجيم ، جرى وراءها ، ووقع هو الاخر ، مع انها كانت قد تشاجرت معه !

(يجري ويسقط) .

مولي : هذا ظلم ، ظلم !

جورج (يفتح الجريدة ويقرأ العنوان الذي امتد على الصفحة الاولى) : مأساة على الحدود المكسيكية طفل ينتحر بدافع الحب . **(وقفة)** حسب ما جاء في المقال ، يبدو ان سالي ، وخاصة جيم ، أثارا البوليس بكلامهما ، وانهما ... **(يضحك)** لفظا وطنهما .

بوب (ينهض ،ثائرا) : سأذكر ذلك على اي حال .

جورج (ساخرا) ادراك متأخر الى حد ما .

مولي (تصرخ) : مولي حاقدة عليك يا امريكا ، ولن تنسى .

دوروثي (يحاول جورج ان ينهضها) : الوحوش ! سالي الصغيرة ذات الايدي المفتوحة ، وحدها .

جورج : لا ، كانت كل ما تشاؤون ، لكنها لم تكن وحيدة . كان جيم يحبها ، ولقد جرى وراءها. **(وقفة)** مع انني فعلت كل ما في وسعي ، لكن اي محام كان يلزمنا حتى يتأكد جيم من انه لن يزج به في السجن ، وانه سيكسب قضيته ؟ أي مبلغ من المال كان يلزمنا لكي لا يسحب منه جواز سفره ؟ أي مبلغ ؟

مولي (تنفجر باكية) : وسالي التي كانت تحمل جواز سفرها ، وتظاهرت بانها لا تحمله ! لانها ارادت ان تثبت لجيم انها فاعلة ما قررته . كان يمكن ان تذهب للقتال في كولومبيا ، او فنزويلا ، او اي مكان اخر ، لكي تثبت لجيم انها تكره امريكا ، مثلي تماما ! **(وقفة)** ما الذي قالوه يا جورج ، حسب ما جاء في الجريدة ؟

جورج : أوه ، لم يقولوا الكثير ، لكن ، بما انهما لم يبرزا أوراقهما ، لا هي ولا هو ...

دوروثي : ياله من سبب ! **(وقفة . تكاد تبكي ، لكنها تضغط على اسنانها حتى لا تفعل)** . هناك من يطلبون الموت ، وسالي ليست منهم .كانت تريد الحياة ، وسلبوها هذا الحق .

جورج : من ؟ الحراس ؟ ان من وجه السلاح شخص كامن في اعماقها .

دوروثي : بلا شك ، ايها العالم النفساني . لكن ، من الذي ضغط على الزناد ؟ الحراس ! النظام القائم ، النظام البغيض . **(وقفة)** فكر في سالي يا جورج ، في الرقبة العارية والايدي

المفتوحة . لا ادري لماذا أراها دائما مفتوحة اليدين . اوه ، اني خجلة ، كان علي ان ...

جورج : ان تفعلي ماذا ؟ لم ترض بـك ، ولا بي ، ولا بأي شيء اخر . كانت قد ملت التمثيل .

دوروثي : (ساخرة) : وما زلنا نمثل ، انا وانت .

جورج (حزين جدا) : نعم ، ما زلنا نمثل ، انت وانا.

الممر

(ظلام في غرفة الملابس .. يضاء الممر)

همفري (يحيط كتفي جورج بذراعيه) : لا تغضب هكذا يا صغيري . والا أصبحت مضحكا اخر الامر . وجدت لك عملا ، انت ايها العاطل الذي لم تعمل من قبل التاريخ ، انت ايها المهوس بالماكرثية ... أتفضل ان تكون تاجرا متجولا ، وان تتحدث في لونج آيلاند مقابل سبعمائة دولار في الجلسة ؟

جورج : أسمح لي ان اقول ...

همفري : لا ، انني اعلم ما الذي ستقوله لي : انك لن تكون الا اداة بين يدي ، وانت ستكتب تحت املائي ، الخ ... وهذا غير صحيح . انا محتاج اليك يا جورج . أولا ، طبعا ، لانك عرفتهما ، هذين الصغيرين ، أكثر مما عرفهما اي شخص اخر ، ربما ، ولانه يجب ان يثير هذا البرنامج ضجة . وانت الوحيد الذي يمكن ان تثيرها ، تلك الضجة ، بكلامك ، وثورتك الهوجاء ، وانطلاقك وهبوطك .أفهمت

جورج : (ببرود) : كل ما أعرفه هو ان جيم وسالي ، في هذا البرنامج الجريء ، لن يتعاطيا المخدرات

همفري : آه ؟! أهذا ما يقلق بالك ؟ لا تبالي ، سنتركه لهم ، المخدر . لكن ، عليها ان يستخدماه من اجل شيء متين ، حقيقي ، يجب ان يكون بالنسبة لهما ، بمثابة اداة للمعرفة ..**(يصوب همفري نظراته الى جورج)** .

جورج : انا منصت اليك .

همفري : وطبعا يجب ان نأخذ جمهورنا ايضا في الاعتبار . ذلك ان له تخيلاته ، ونزواته ، ومفهومه للحياة . وما علينا ان نتحداه ببلاهة وبلا جدوى على القناة الخامسة . وايا كان الحال ، انا متأكد من ان مشاهدي التلفزيون سيتأثرون مثلك ، مثلنا ، ولنفس الاسباب ، اذ يشاهدون هذين المسكينين المتحابين ، ذلك ان جيم وسالي تحابا تحابا . لكن ، كيف اقول لك هذا ، اتمنى برنامجا مجنونا ، برنامجا هائلا ، لم نر مثله حتى الان ...

غرفة الملابس

(ظلام في الممر . تضاء غرفة الملابس)

دوروثي (الى جورج) : كان من الطبيعي جدا ان تقبل عرض همفري . ولو انك رفضت ، لاعتبرتك مريضا . **(تضحك ضحكة حزينة)** وربما اكتشفوا فيك قدرات دفينة . قد العب دورا صغيرا ، من يدري ؟ قوة العلاقات ! **(تضحك بصوت عال)** .

جورج : أرجوك يا دوروثي ، كفى !

يوجد في فيتنام في هذه اللحظة بالذات ، من...

رينولد دبي : طبعا ، لكن هذا لا يمنع ان جيم أثبت انه شاب شجاع . فضلا عن انني اعترف بأن تصرفه اذهلني .

مولي (تدخل) : أتألم يا سالي ، يا اختي الصغيرة ! لابد انها تشاجرت مع جيم . انها متأكدة من انها تشاجرت مع جيم في اخر لحظة . **(تبكي)** لن اراك بعد الان يا سالي .

دوريس روان : كلنا حزانى ، صدقيني يا مولي . هذه المسكينة الصغيرة التي تفتحت امامها آفاق مناسبة ، بفضلنا .

مولي (تنفجر ضاحكة) : بفضلكم !

دوريس روان : بكل تأكيد ، بفضلنا .

(يؤتي دوريس روان حركة غير مقصودة تسقط على اثرها مولي على الارض)

مولي (تتمرغ على الارض ، وتقهقه) : بفضلكم !

(يحاول دوريس روان ان ينهض مولي بمشقة ويتوصل الى ذلك في نهاية الامر ، لكنه يسقط وهو يساعدها على النهوض)

رينولد دبي (الى دوريس روان ، مفكرا) : قصة غريبة يجب ، لا ادري كيف ، ... يجب من ان نتمكن من استخدام ذلك مع همفري ، مأساة حقة ، ستؤثر في مشاهدي التلفزيون كما تؤثر فينا **(بصوت خفيض ، جاد للغاية)** مأساة حقة .

غرفة الملابس

(ظلام في الممر . تضاء غرفة الملابس)

همفري (الى جورج ، يرتدي هذا الاخير معطفه) : لا ، لا لاداعي للمشاكل . ستلعب دوروثي دورسالي ماذا ؟ ليست ممثلة ؟ لكن المثلين المحترفين ... انت تعرف رأيي فيهم . سنها لا يتناسب مع الدور ؟ فيما الاعتراض ؟ سنعيد اليها مسحة من الشباب ، وينتهي الامر **(يضحك)** تراهن ان القيام بدور سالي سيغريها جدا ؟

(لا يتحرك جورج . وقفة طويلة . يمد همفري يده) تراهن على انها ستقبل ؟ وسيقوم بوب بدور جيم . واعلم ان هناك واحدة لن تتمنع مدام بوب ، الله !!

جورج : لست على ما يرام . **(يترنح)** .

همفري (الى مولي التي جلست على الارض ثانية) ماذا تفعلين على الارض يا مولي . وقدمي مقعدا لمستر واتكنز . الا ترين انه مريض ؟ **(تقدم**

مولي مقعداً . يجلس جورج يخرج همفري) .

جورج (بعد ان فتش جيوبه ، يائساً) : فقدتها . ما كان ينقصني الا هذا !

مولي : ماذا فقدت يا مستر واتكنز ؟

جورج (ينادي) : دوروثي ! **(تدخل دوروثي)** فقدت نظارتي ، يا دوروثي . لابد انني تركتها في أحد التاكسيات .

دوروثي : وهل تعرف اسم الشركة صاحبة التاكسي ؟

جورج : لا .

دوروثي : ولم لا تقتني نظارتين ، كسائر الناس ؟

جورج : لا افعل ما يفعله الناس ؟ تصوري انني سألت نفسي هذا السؤال !

دوروثي (ببرود) : عندما تشتري نظارة مستقبلا ، اشتر منها نسختين . **(وقفة)** أتريد ان ابحث عنها ؟ ربما انزلقت الى مكان ما !

جورج : لا ، لم تنزلق الى مكان ما . كنت اقرأ « النيويورك تايمز » البغيضة في التاكسي ، ثم وضعتها على المقعد ... وبالطبع ، بقيت عليه **(وقفة)** . لا ارى شيئاً . انا خائف .

دوروثي (تضع يديها على عيني جورج) : لا تخف .

همفري (يدخل ، ممسكاً بنظارة في يده) : أظن ان هذه نظارتك يا جورج ، يخيل الى انني اعرفها .

جورج (يخطف النظارة) : أين كانت ؟

همفري : على الارض ، في المرحاض ، حيث كنت . **(وقفة)** هل اخبرت دوروثي بالامر ؟

جورج : لا كنت متعباً لدرجة انني لم اخبرها به ، بل لم اكن استطيع الحديث عن اي شيء .

همفري : حسن صحتك . واعلم ان الرهان ما زال قائماً **(يخرج) .**

دوروثي : اي رهان ؟

جورج : سأحدثك عن هذا الموضوع فيما بعد . لا استطيع ذلك الان . أقسم لك انني لا استطيع لا استطيع .

دوروثي (بعد وقفة) : هل تعرف ، يا جورج ، ان ميلتون ليس حالة نادرة ؟ لقد انتحرت لوس هرتز ايضا .

جورج : ولم انتحرت ؟

دوروثي : اعتقد انها رات نفسها على حقيقتها ، ذات يوم : حمقاء ، عجوز ، قبيحة . رأيت جثتها في المشرحة .

جورج : آه ، لقد ذهبت الى المشرحة ، لتتأملي مسز هرتز بعد ان سكنت حركاتها الى الابد ؟!

دوروثي (ببرود) : لا ، ذهبت الى المشرحة لانني اريد الذهاب اليها منذ مدة .

الممر

(ظلام في غرفة الملابس . يضاء الممر . يدخل دوريس روان وهمفري) .

رينولد دبي (يدخل هو الاخر) : ماذا يا همفري عن حكاية دوروثي ؟ هل كسبت الرهان ؟

همفري (الى رينولد دبي) : لم اكسبه بعد ، لكنني سأكسبه . **(يربت على كتفه)** ايها المهر النافد الصبر !

القاعة الكبرى

(**ظلام في الممر . تضاء القاعة الكبرى . يلعب** كل من بوب وبيتر لعبة المناورات . وفي الوقت نفسه ، يضعان « الفونوغراف » ، ويديران اسطوانات تتصاعد منها الموسيقى العسكرية . صوت لا يرحم : قصف المدفعية) .

بيتر (الى بوب) : واذا قررنا اليوم عدم الجري ، وعدم القفز ، والاستسلام لعمل سلمي : التعذيب **(وقفة)** كنا نلعب لعبة التعذيب في مناوراتنا .

بوب : اتفقنا . لكن اليوم سيلعب بيتر دور الامريكي وبوب دور الفيتنامي .

بيتر : اتفقنا . ولنبدأ . **(يمسك بذراع بوب ويلويه) :** اعترف بانك احرقت غدراً مستودعاً هاماً للاقمشة . اعترف بانكم تبخرتم ليلا ، وغطيتم انسحابكم **بأسلحة أوتوماتيكية . اعترف بأنكم** قتلتم في الحقول تسعة عشر جندياً مسكيناً اعزل من السلاح . **دورية لا حول لها ولا قوة**

بوب (يلوي بدوره ذراع بيتر) : اعترف بان وحدة يقال عنها وحدة التنمية الثورية قد سقطت . اعترف بأن زملاءك علموا بالامر ، وبأنكم كنتم تعرفون ان بحرية « هوية » اعلنت عن تنفيذ بعض احكام الاعدام .

بيتر (زلت قدمه ، لكنه نهض بسرعة) : اعترف بأنكم نصبتم كميناً على مسافة ثلاثة عشر كيلو متراً من جنوبي غرب سايجون ، على الطريق رقم٤ اعترف بأن لغما انفجر في احدى مدرعاتنا بسببك وبسبب زملائك . اعترف بانك انت الذي وضعت هذا اللغم . انت لم تضعه ؟ . من الذي وضعه اذن ؟ اسمك . تكلم **(يلوي ذراع بوب) .**

بوب : ليس لدي شيء اقوله .

بيتر : ايها الاصفر القذر !

(تدخل ليزبيت . يوقف الشابان «الفونوغراف» في الحال) .

ليزبيت : عدتم الى هذا ؟ وفي بيتنا ، كالعادة .

بيتر (وقحا) : في بيتكم ، كالعادة .

بوب : يجب ان تعرفي ، يا مسز اودوجلاس ، انني أبعد ما اكون عن مشاركة بيتر رأيه في الحرب لكن ، يجب ان تعرفي ايضا ان المناورات لم تنته بعد . من الطبيعي ان تتدرب ، بيتر وانا ما دمنا قد كنا زميلين في هذه المناورات .

ليزبيت : لم أجيء للحديث معكم عن المناورات ، بل عن جيم ، زميلكم في اللعب . لم تتأثرا بموته لا انت ولا هو ، فيما يبدو .

بوب : انا أنسى جيم ! انا ؟ ما من احد في العالم يفكر في جيم ، كما افكر فيه انا ! **(يصرخ)** ما من احد ! واذا كنت العب هذه اللعبة السخيفة ، فأنا أفعل لكي .. لكي .. لا افكر فيه .

ليزبيت : اعرف تماما انه اتضح ان جيم هارب من التجنيد ، لكن لا حول لي ولا قوة . ان مجرد ذكر هذا الفتى المسكين ، بل ذكر سالي ، لا.. لا استطيع ان ... **(تبكي)** لو ان احدا نصح جيم ، ...

بيتر (متحديا) : ... لمزق استدعاءه للتجنيد في وسط الشارع . ربما فعل ذلك فعلا .

ليزبيت (باحتقار) : هل تنوي ان تمزق انت ايضا ! استدعائك للتجنيد ، يوم وصوله اليك ؟ وتجعل همفري يدفع لك اتعاب المحامين الافذاذ ؟

بيتر (الى ليزبيت) : ليست لدي مثل هذه النوايا ، يا مسز أودوجلاس . **(الى بوب)** تفسيرات الادوار . انت المحتل ، مرة اخرى ، وانا الفيتنامي .

بوب : اتفقنا . **(الى ليزبيت التي ظلت بجوارالشابين وتلاحظهما)** : تبدين وكأنك تراقبيننا حقا يا مسز أودوجلاس .

ليزبيت : انا امنع الشباب من اللهو ؟ ثم انكم ضيوفي المقدسون ، ان لم يكن لشيء فلهذا السبب فقط .

(تخرج في وقار . يضع الشابان اسطوانة في الحال . موسيقى مخيفة مرة اخرى) .

بيتر (الى بوب) : اعترف بان الطائرات الامريكية قذفت صواريخ ارض ــ جو كيفما اتفق على هانوي ، من مسافة قدرها عشرون كيلو مترا **(يهز بوب)** . اعترف ! اعترف ، ايها الطيار الامريكي المقاتل ! اعترف ايها السجين الجميل **(يلوي ذراعه مرة اخرى) .**

بوب (محاولا ان يكسر أصابع بيتر) : اعترف بأن القوات المسلحة في فيتنام الشمالية اقامت دفاعا جويا سوفيتيا قويا . اعترف . الكل يعرف ذلك . يمكن ان تتكلم . لا خطر عليك .

بيتر : اسمك ؟

بوب : كولونيل ريفون جوريس

بيتر : طيار ؟

بوب : طيار .

بيتر : آه ، طيار . **(يلوي ذراع بوب) .**

بوب : انت تؤلمني . دعني .

يطرح بيتر ارضا بحركة لا ارادية . يرتطم رأس بوب برجل احد الموائد . يدخل كل من همفري ، ورينولد ديي ، ودوريس روان)

بيتر (مطأطئا رأسه) : الغلطة ليست غلطتك . لم ادرك الامر . انها لحماقة .

دوريس روان : حماقة ؟ تريد ان تقول نذالة ؟

(ينحني الجميع فوق بوب) .

همفري : لم يجرح جرحا خطيرا .

رينولد ديي : أخشى يا همفري ان نضطر الى تأخير برنامجنا نتيجة لهذا الحادث . **(جاد)** نعم ، قد نؤخره .

(يرفع بيتر رأسه ، مذهولا) .

همفري : ماذا ؟ الان راسك ارتطم برجل مائدة ...

نشيد رقم ــ٥ــ

(ضجيج الحرب . لكنه قد تحول الى شعارات اعلانية تغنيها سالي ، بالرغم من انها ماتت . ظلام في القاعة الكبرى . يضاء صدر المسرح)

مولي (تواجه الجمهور) : قولي يا سالي هذا غير صحيح
يقولون أشياء شتى
ان « الجاز » مجاني
وان الكوكا مجانية
وان المخدرات لا حد لها وان رجال البوليس يبيعونها
قولي يا سالي انك لم تموتي هذا غير صحيح
يا الهي ان كنت موجودا رد لي سالي

صوت سالي : اذا كنتم تظنون ان « الكلوروتينس » مجرد مستحضر للتنظيف بالرش
فانتم مخطئون كل الخطأ .

(تخرج مولي . يظل المسرح خاليا لحظة . اظلام . ثم اضاءة مرة اخرى) .

جيمس (يواجه الجمهور) : كنت تقول يا جيم ان كل شيء
بارد بارد بارد
وان هذا هو كل شيء
وانت بارد الان
جاء دورك
مبكرا على كل حال فيما ارى
ميتة لاهثة . **(وقفة)**
« الجارديان » مهملة على موائد « اللابونز »
العجائز الجافات ذوات العيون الزرقاء الصغيرة الشريرة
اللاتي يرتدين « الجرسيه » تأثرن
لقد قرأن جيمس اندروز ويعرفن الان
كل شيء .

نقلة رقم ــ٥ــ

صوت سالي (تغني)
الاقدام الكبيرة

في المجتمع
تضايق احيانا
(نحن نتكلم عن علم ، لان اقدامنا كبيرة جدا)
قطعت اقدامنا ٢٤٠٠٠ كيلو متر بمعدل ١٤٠
كيلوا في المتوسط
ولم تتخل عنا .
بل انها تسابقت
اقدامنا اقدامنا .
اضغطوا جميعا بأقدامكم بأقدامكم ،
(تكف عن الغناء)
على دواسة البنزين أوبنهايمر
الدواسة الخالية من العيوب .

صدر المسرح

نشيد رقم -٦-

(ظلام في القاعة الكبرى . يضاء صدر المسرح)
دوروثي (تواجه الجمهور) : لن تعودي ابدا ، ابدا يا
سالي
اغفري لنا
كذبناك جميعا ومحوناك
جثة تكسوها المساحيق
دوروثي « المخدرة » احتلت مكان
الميتة الحية الصغيرة
تأثر المتفرج ذو « البيجامة » الزرقاء الفاتحة
هؤلاء الاطفال الصغار الاطهار
الذي نزل عليهم الوحي
حج هندوسي دفعت تكاليفه مؤسسة كارنجي
لابد لبوذا في الامر
انه يرسل الى مستشفى ميدان الى فيتنام
الشمالية ازدياد حوادث الاغتيال
نهاية سعيدة

(تصرخ)
اغفري لنا يا سالي اغفري لنا ايتها الفتاة
الشاحبة يا من فقدت القدرة
والمعرفة

(تلتفت الى بوب وتصرخ)
هل تعلم يا بوب ان جيم كان يحب سالي ،
وانه لم يحبنا ،
لا انت ولا انا
ولا الجزار الصغير ولا الفاجرة
الجميلة التي تعرف أن لابد من اتخاذ موقف
من كل شيء
في نهاية الامر .
بوب (في الطرف الاخر من المسرح ، يواجه الجمهور) :
احببت جيم وما زلت احب جيم ايتها الكاذبة
دوروثي (الى همفري ، وهي تصرخ بكل قواها) :
ولتشل حركة نيويورك اخيرا

اخيرا
سيأتي الخلاص منكم ايها الكناسون
ارفضوا العمل
تفص نيويورك بالفئران والمرضى ينفقون
لكني اعلم جيدا ، ايتها الحضارة المنتجة
للفضلات ، انك ستخرجين من المأزق

اللوحة السادسة
خاتمة
القاعة الكبرى

(ظلام . ثم قاعة كبيرة تضيؤها كشافات غير مرئية « بروفه » برنامج تليفزيوني . بين الحاضرين جورج ، وهمفري ، ورينولد ديي ، ودوريس روان ، الذين يولون ظهورهم للمتفرجين . زجاجتان أو ثلاث زجاجات ويسكي فارغة . بضعة مقاعد على بعد . ايثيل تولي ظهرها للجمهور أيضا) .

همفري (يميل على جورج) : اعلم يا صفيري انني متألم لان اسمك لم يوضع في المقدمة . واعدك بأن يوضع فيها المرة القادمة .
(يأتي بوب ، في دور جيم ، من اخر القاعة . تلعب دوروثي دور سالي) .
بوب - جيم (بصوت يحاول ان يكون ايقاعيا) : سنتسلق قمم ذات الثلوج الابدية يا هيمالايا .
سنجتاز ابواب الموت المائة والالف (**يفتح ذراعيه في حماس**) ها هم ابناؤك بالتبني ، يأتيت
دوروثي - سالي (نفس الصوت) : لكننا سنذهب الى الهند أولا ، اذا شئت . ما رايك ... الله المادة - الحياة ، المكسيك ، هكذا تكون قد اعددتنا . مستعدون للسفر ! **(تفتح ذراعيها في حماس)** ايتها الشمس ، يا ام العوالم ، نحن لك .
بوب : سنغوص في نهر الجانج . اتفقنا
همفري (مشمئزا) : سنغوص فيه !
(لا يرد جورج) .
دوروثي : اخيرا ، سنكون ما اردنا دائما ان نكونه : نفوس لم تمزق .
بوب : سنذهب الى المكان الذي جاء منه النداء .
دوروثي : سيكون الفكر مرشدنا نحو المعرفة .
بوب (في حالة وجد) : سنصل اليها ! سنصل اليها !
همفري (ممسكا بيدي جورج) : اترى ؟ لقد وجدتها هنا النبرة الحادة .
دوروثي : ويوم ان نكون على علم ، سنعود اليك يا امريكا . **(وقفة)** اراك ثانية ايها البيت ، حيث ولدت ، ترحب بي ، بظلالك الجميلة الهادئة .
بوب : سالي ، حبي ، زوجتي امام الله والناس .

دوروثي (تغني) : يا حبيبي ، اكتشفنا الجحيم معا
معا يا حبيبي ، سنبلغ النور
ونعود !
مرة اخرى
نقابات المجرمين دولارات كثيرة في الفم من اجل الصراخ
كأن شيئا لم يكن
كما لو كانت سالي لا تزال هنا كأن شيئا لم يكن
أمقتكم ايها الجبناء ، امقتك يا همفري
(تلتفت الى جورج)
ستنتصر فيتنام
جيم ، سالي ، اني خجلة .

القاعة الكبرى

(تطفأ الانوار عند صدر المسرح . تضاء القاعة الكبرى)

همفري (الى دوروثي ، وهو ما زال يولي ظهره للجمهور)
: كري ما جاء قبل ان نعود بقليل .
دوروثي (مطيعة) : يا حبيبي ، اكتشفنا الجحيم معا
معا يا حبيبي ، سنبلغ النور
ونعود !
صوت حارس : من هنا ؟
بوب : مواطنان امريكيان يحملان جوازات سفرامريكية
جورج (ما زال جالسا الى جوار همفري ، ويولي ظهره للجمهور) : لا استطيع ! لا استطيع احتمال هذه الجملة ، جملتك الاخيرة . لو ان جيم كان حيا ، لما قال مثل هذه الجملة ، ابدا ، في الوقع .

همفري (يقهقه) : الواقع ! الواقع **(ينهار)**
(ينهض دوريس روان ورينولد دبي ، ويحيطان بهمفري . يفعل ذلك ايضا جورج وهو ذاهل شارد البال ، ثم دوروثي وبوب ، واثنان من الفنيين ، وكهربائي ، وماشينيست ، واثيل التي كانت تجلس بعيدا وسط المسرح ، الى الوراء . ويرفع رينولد دبي ذراع همفري . ويسقط الذراع سقطة ثقيلة) .
رينولد دبي : بسرعة يا بوب ، استدع دكتور ريش
ليزبيت : هل ... ؟
دوريس روان (ثمل يترنح ، ويهز رأسه عدة مرات) : نعم ، نعم .
رينولد دبي (جاد ، حزين) : الجلطة . **(الى ليزبيت)** مسكينة يا صديقتي !
(تنتحب ليزبيت ، وتمسك رأسها بيديها) .
مرثاة همفري أودوجلاس
تلقيها زوجته وشريكيه
رينولد دبي ودوريس روان

رينولد دبي : المجد لك يا همفري اودوجلاس يا مدير القناة الخامسة . مساعداك يحييان جهودك التي كللت دائما بالنجاح .
دوريس روان (يفيق من سكرته فجأة) : بفضل القناة الخامسة ، والجهود العنيدة المثابرة التي بذلها مديرها همفري اودوجلاس ، ابن المهاجر الذي اعتبر مواطنا من الدرجة الثانية ، وعمل على ان يكون امريكيا مائة في المائة ، واصبح بالفعل امريكيا مائة في المائة . واسترد كبرياءه
رينولد دبي : ايتها البرامج القادرة ذات الصفات الاكيدة ، برامج قناة التلفزيون الخامسة ، لقد ولدت بفضل همفري اودوجلاس ، وتلقيت المبالغ الضخمة التي تلزمك .
دوريس روان : مدير عام « الجنرال موتورز » ، سابقا التي حييت كفاءته عاما بعد عام .
رينولد دبي : رجل كريم . وقع على منشور المواطنين من اجل السلام في نطاق الشرف .
دوريس روان : ودافع باصرار عن العمليات الحرة
ليزبيت (جادة ، بصوت خفيض) : كان يقول لي : عندما يمر الاقتصاد بفترة رخاء ، لا تتمثل المشكلة في انتاج ما يطلبه المستهلك ، بل في حمل المستهلك على امتصاص الانتاج كله .
دوريس روان : همفري اودوجلاس ، مؤسس أوسع نقابة امريكية ، نقابة مهندسي الصوت .
ليزبيت (جادة ، بصوت خفيض) : انت تثيرين في رغبة حارة : في سيارات أسرع و « لانجيري » ارق .
دوريس روان (جاد أيضا) : لم يكن يطيق ان يفتقر الامريكي الى الحد الادنى للمعيشة . **(يترنح ، ويقع ثم ينهض ثانية)** ... الحد الادنى للمعيشة .
رينولد دبي : المجد لك يا همفري اودوجلاس ، ياهاوي الفن ، يا صديقي ليونيد برناردت الذي طلبت منه مقطوعة فريدة للبيانو ، والفولت ، والطبل والكلارينيت .
دوريس روان : يا مبدع الاعلانات المغناة في التلفزيون .
رينولد دبي (جاد ، بصوت خفيض) : يا من اتهم بالسباب المتكرر ، المخجل ، وتمتع بالحق في عدم اقامة اية دعوى عليه .
دوريس روان (الذي استعاد توازنه فجأة) : كما يحدث في الاحلام .. أب . وزوج مثالي ، محبوب من الجميع .
رينلد دبي : واع بمسئوليات مهامه العديدة .
جورج : لم اعد احتمل هذا الرثاء الذي لا ينتهي .
(ينادي) دوروثي !
دوروثي (ببرود) : انا منصتة اليك .
بوب (يقف ، وقد تشابكت يديه) : فليرحمه الله

فليحل السلام الابـــدي عليك يا همفـــري اودوجلاس .

دوروثي (تصرخ) : وانا الذي ظننت انك تحب جيم يا بوبي ، جيم وحده ، وظننت ان جيم وحده يهمك ! **(يزداد صراخها علوا)** ســوء فهم !

رينولد دبي : مستر واتكنز ، تفضل وفهم يا مســـز واتكنز انه لا يليق ...

جـورج : اسمعت ما قاله مستر رينولد دبي توا يـــا يا مســز واتكنز ؟

دوروثي : لا .

ليزبيت : اخرجي !

دوروثي : أ آت انت يا جورج ؟ **(لا يتحرك جورج)** مع انك كنت تحبني فيما مضى ، أيام حرب كوريا ذات صيف جميل ، في الهند . **(تحاول ان وتكاد تبكي)** .

جـورج : اتوسل اليك ، اتوسل اليكم جميعا !

ليزبيت (بصوت قاس) : لم تتوسل الينا ، ايها الصديق العـــزيز ؟

(لا يجيب جورج ، وينظر الى دوروثي التي لم ترحل . تدير دوروثي رأسها حالما يقـــع عليها نظر زوجها . لا يقول الفتيان شيئا . يدخل بائع الجـرائد)

بائع الجرائد (ينادي) : : انفك الحصار حول سايجون لثاني مــرة .

(يشير رينولد دبي الى بائع الجرائد الـذي يقترب منه في الحال . يشتري رينولد دبي جريدة منــه)

رينولد دبي (يقرأ الجريدة التي اشتراها لتوه : دعـاة الهزيمة يعملون . مزق عشرة من طلبة جامعة ييل أوراقهم العسكرية التي تستدعيهم للتجنيد مما عطل المرور في شارع ١٥٢ : مستر جون ميلر ، وهنري نيومان ، وهـاري وودوورد ، وهمفري اوبريدي ، وهنري مورس ، وواين ريد ، وتوم بويد ، وكينج فان لير ، وكريستان وكريستان موس ، وبيتر ليركنز . (يرددساهما بصوت حزين) « بيتر ليركنز ، بيتر ليركنز ».

صور ثابتة

(ينولد ويي ممد وهو مرتد ملابسه كاملة . وجه رينولد دبي ، وهو مغمض العينين . تمثال الحرية مكسور . ثم تمثال آخر للحرية ، مكسور أيضا . وتمثال ثالث ، مكسور كذلك . عشرات من تماثيل الحرية ، كلها مكسورة . موسيقى تصم الاذان . ضجيج عالم ينتهي .)

عنترة .. بين الواقع والأسطورة

د. عفيف عبد الرحمن

يصف عميد الادب العربي طه حسين عنترة فيقول « وفي عنترة معنى الرجولة الكاملة ، فهو رقيق رقة لاتنتهي الى الضعف ، وهو شديد دون انتهاء الى العنف ، وصاحب شراب دون الافراط الى افساد الخلق والمروءة ، وصاحب صحو دون ان ينتهي به الصحو الى التقصير عما ينبغي للرجل الكريم من العطاء ، وهو مقدام اذا كانت الحرب ، عفيف اذا قسمت الغنائم »(١)

ولسنا في هذه المقالة بصدد الحديث عن حروب داحس والغبراء وسببها فذلك معروف منذ زمن ليس بالقصير ، ولكننا نستطيع ان نطمئن الى النتيجة التالية وهي : ان عنترة كان فارس تلك الحرب ، وانه ابلى في تلك الحرب بلاء حسنا ، ولكن الزعامة الرسمية لم تكن له في مجتمع تسوده العصبية للجنس واللون ، ولولا شعره لما عرفنا عنه شيئا ذا أهمية ، فهو لم يكن يحظى باعتراف سادة القبيلة نفسها التي وهب بطولته وفروسيته لها وفي سبيلها ، بل اننا نستطيع ان نطمئن ايضا الى ان عنترة قاد فرسان قومه في كثير من هذه الحروب على الرغم من اهمال المؤرخين والرواة لتلك الحقيقة ، فقد ذكروا فرسانا غيره اقل شأنا منه في يوم الهباءة وغيره .

واذا ما انتقلنا الى صورة عنترة في السيرة الشعبية نجده بطل تلك السيرة ، بل نجده بطلا اسطوريا بما اضافوا اليه والى اخباره من نسج خيالهم . فالمحور الاساسي الذي تدور حوله السيرة هو شخصية عنترة، ويعتمد عليها المؤلف كشخصية تاريخية في بناء الشخصية الاسطورية التي يريد ان تحقق له اهدافا عدة .

ويعتقد بعض الباحثين ان وجدان الشعب العربي احتفل بعنترة في كل مكان ، وجعل منه نموذجا يصعد اليه الافرادكلما حزب الامر ، او هجع الوجدان العربي عن الاهتمام بسورة الحمية العربية ، وكلما ارتطم الشعب العربي بعدو يريد ان يخيفه او يعتدي على حماه .(٢)

وترتبط سيرة عنترة ، في الصورة التي رسمت ، بالحب . والحب دعامة من دعائم الفروسية في الشرق العربي والغرب المسيحي في ذلك الوقت الذي وضعت فيه السيرة ، مما حدا ببعض الباحثين الى اعتبار القصة غرامية في اساسها ، تتمثل فيها آداب الجاهلية واخلاق اهلها وحروبهم وعاداتهم اذ ان اكثر الاسماء الواردة فيها لها مسميات حقيقية تاريخية ، الا انها جاءت في سياق قصة يعبق جوها بالكثير من عناصر الاسطورة والخوارق والمعجزات والاخبار المروية عن هذه الشخصية وما يدور حولها من شخصيات بمثابة نواة حيكت حولها شبكة من الاساطير » (٣)

ومصادر هذه القصة او السيرة الشعبية هي ما نقله الرواة عن صاحبها وفي مقدمتهم ابو عبيدة والاصمعي وابن هشام وجهينة الاخبار وغيرهم من الرواة .

ولن نعرض لواضعها الحقيقي ، لان القول فيه كثير ، ومعظمهم يسندونها الى الاصمعي ، ولكن هذا بعيد عن الحقيقة ، وفي السيرة ما يشير الى عكس ذلك ، ولكننا نستطيع ان نميز انواعا ثلاثة من هذه السيرة : السيرة الحجازية ، وهي اطولها ، والسيرة الشامية ، والسيرة العراقية .

اما العناصر المكونة لشخصية عنترة كما عرفتها السيرة في صورتها الاسطورية فكثيرة ، واول ما يطالعنا منها صورة **قبيلة البطل** ، بني عبس ، فهي في السيرة **لم تكن قبيلة ككل القبائل ، وانما هم قوم غزوا وارباب** سيف ، كرام ، يلبون نداء المستغيث .(٤) وهذه الصورة التي عرضها المؤلف للقبيلة ليست بعيدة عن الواقع التاريخي الذي يذكر لنا عبسا احدى جمرات العرب . **ولكن المؤلف يجعل عبسا لا تحارب القبائل العربية فحسب ، وانما انتقل بها الى خارج الجزيرة الى** بلاد الحيرة وفارس وبلاد غسان . ويتحرك بها في انحاء مختلفة من الجزيرة العربية مستغلا رحلة عبس اثناء حرب داحس والغبراء .

اما **نسب عنترة وولادته** ، فان مؤلف السيرة قد عاد بنا الى الوراء فصور لنا كيف تم اللقاء بين زبيبة وشداد ، وكيف قاومت زبيبة باقي الفرسان مخالفة بذلك سلوك باقي الاماء في مثل تلك المواقف ، ليمهد بذلك الى نبل اصلها(٥) . ثم نراه فيما بعد يكشف لنا عن اصل تلك الامة ، وبأنها ابنة النجاشي ملك الحبشة ، يعرف ذلك عنترة حينما يتوجه الى بلاد النجاشي ، فيكتشف ان امه ابنة النجاشي . (٦) وبذلك يحقق له مؤلف السيرة نبل نسبة من ناحية امه ، وهي نقطة الضعف التي شكا منها عنترة التاريخي كثيرا ، وسببت له ازدراء فرسان عبس .

وعندما يعرض مؤلف السيرة **لولادة البطل** فانه لايجعله ميلادا كاي ميلاد ، فهو يصفه لنا اسود ادغم مثل الفيل ، معبس الوجه ، مفلفل الشعر ، كبير الاشداق ..... (٧)

ويسهب مؤلف السيرة في الحديث عن مشكلة النسب ، فيتحدث عنها في اكثر من موضع من السيرة ، فيشير الى المشكلة عندما يرحل عنترة عن قومه غاضبا ويحالف مجموعة من الفرسان ، ويعرض له رئيسهم نصف نصيب الفارس منهم ، وهو يزعم انه بهذا يكرم عنترة ، ولكن عنترة بالرغم مما يحس من هوان يقبل الوضع . ثم نرى المؤلف يثير قضية النسب عندما يحاول عنترة تعليق معلقته على جدران الكعبة فيرفض الشعراء الآخرون ذلك بسبب ذلك انه ليس عربي الاصل ، ويعالج المؤلف الموقف بأن يجعل عنترة يقاتلهم ويحبسهم ثم يعفو عنهم ، ويناقش معلقته فنيا ثم يقر الجميع بصلاحيتها للتعليق (٨) .

وعندما يصور لنا المؤلف **صراع البطل مع قبيلته** ، فالمؤلف يصور هذا الصراع لنيل حقوقه اولا ، وحقوقه تعني اعتراف القبيلة به فارسا ، والحاقه بأبيه ، والاعتراف به كفؤا للزوج بعبلة . وفي سبيل نيل هذه الحقوق يستغل المؤلف ماورد في الروايات التاريخية من ملاحاة بين عنترة وعمارة بن زياد وقيس بن زهير ، فيحسم لنا تلك الخلافات ، ويجعل الظروف المحيطة بالقبيلة تخدم اهداف عنترة ، فالقبيلة دائما تقع في مآزق ولا يخلصها الا عنترة من الذل والاسر وغير ذلك من المآزق .(٩) وخصوم عنترة يقعون في الاسر ولايجدون من يخلصهم الا عنترة (١٠) فيضطر بعضهم للاعتراف بفضله وبفروسيته كما حدث لشاس بن زهير .»(١١) ويضطر عنترة في صراعه مع القبيلة الى ترك القبيلة والرحيل عنها لانه يرى المكائد تحيط به من خصومه ، ولكنه عندما يعود يجدها في حال من الذل فيهب لنجدتها . وفي احدى هذه المرات ينتزع عنترة اعتراف ابيه به (١٢) وينتزع من عمه موافقته على الزواج من عبلة .

وتبدأ مرحلة **صراعه مع قبيلته لتثبيت تلك الحقوق** التي نالها ، ويتغلب عنترة على كل العوائق والاعداء الذين يعترضون سبيله ، فيتغلب على عمارة بن زياد ، ويخلص شأس بن زهير من الاسر ، ويذيع امر عنترة في الجزيرة العربية فارسا مقداما .

وبنيل عنترة حقوقه الذاتية من قبيلته التي كانت تأبى الاعتراف بها فانه ينتقل لمرحلة جديدة وهي مرحلة صراعه ضد مجتمعه العربي ليصبح عنترة فارس الجزيرة بلا منازع .

اما **نشأة عنترة الاولى** ، تلك النشأة التي اهملها الرواة والمؤرخون ، فان السيرة تجعل ذلك المولود ليس كباقي الاطفال ، فهو قوي البنية ، يمزق الثياب ، ويقتل ذئبا ويعود برأسه الى ابيه مما يجعل شدادا يقول لزبيبة « اعلمي ان اولادك شياطين .....»(١٣) ويستمر المؤلف في عرض المواقف التي تمهد لميلاد بطل عظيم ، ويصوره لنا وهو يتعلم الفروسية والطعن بالرمح والتحكم في الخيل ، ويجعل شيبوبا اخاه من امه يصطنع الحيل للتستر على افعال اخيه ليبعد عنه انظار القبيلة التي لم تكن تعترف بهذا الحق للعبيد .

اما **صلة عنترة بالمراة** ، فان مؤلف السيرة ذكر في المرحلة الاولى من حياته على علبة ، وما قاساه في سبيل الحصول عليها والظفر بها ، ولم ينس ان يعقد الامور فيأسرها اكثر من مرة ويجعل عنترة يخلصها من الاسر ، ويجعلها محط انظار الفرسان والسادة ، ولكنه يتغلب عليهم ، ولايزوجه المؤلف الا بعد ان يكون قد قهر جميع اعدائه ، وتبوأ مكان الصدارة في الفروسية ، ويقر له زعيم عبس ،قيس بن زهير ، بزواجه من

عبلة ، وتستعد القبيلة لهذا الزواج ، ويرفق هذا الزواج تتويج عنترة ملكا على الفرسان ، ويقبل عليه الفرسان بالهدايا والشعر(١٤) وكأنما اراد المؤلف ان يقرن فوزه بعبلة التي احبها وسيطر عليه حبها بفوزه في ميدان الفروسية .

وعلى الرغم من بقاء عبلة على قيد الحياة حتى يموت عنترة في الاسطورة ، الا ان المؤلف جعل عنترة يكرر صورة شداد وزبيبة فيجعله المؤلف يتصل بنساء أخريات غير عبلة ، ويجعلهن ينجبن منه اولادا ، ولايجعل عنترة يلازم اولئك الزوجات ، بل يرحل ، وبالتالي فانه لايعرف ولده ، ولا يلتقي بهم الا في ساحات القتال ، ويتعرف عليهم حينئذ وتتغير الموقف . ويبدو ان المؤلف فعل هذا ليؤكد استمرارية عنترة كبطل اسطوري في شخص ابنائه .

ويبدو ان المؤلف بعد ان حقق لعنترة امنية عظيمة، وهي الحصول على عبلة ، فانه حرره من عاطفته وجعله يخوض صراعا مع عاطفته ، وجعله يرحل عن عبلة ، كما يرحل عن نساء أخريات اتصل بهن ، يفعل كل ذلك ليحرر البطل من عاطفته ليتفرغ لاهداف اخرى اكبر من مطامحه الذاتية ، وابعد حدودا من حدود مجتمعه القبلي المتمثل في عبس .

ويبدو كذلك ان المؤلف لم ينس ما كان للشعر من مكانة في المجتمع الجاهلي ، لذلك فقد رأى ان شخصية البطل لا يكتمل بناؤها كشخصية نموذجية الا بالاعتراف بمكانته الشعرية ،فمهد لذلك بعقد مناظرات شعرية شهدها عنترة مع غيره من الشعراء الفرسان ، وجعل قمة هذه المواقف مشهد تعليق عنترة معلقته على جدران الكعبة (١٥) وهو لم يسق الخبر هينا لينا ، بل اثار اعتراض الشعراء الاخرين من اصحاب المعلقات ، ويبارزهم عنترة ويأسرهم ، ثم يفك اسرهم ، وتعقد بعد ذلك مناظرة شعرية تنتهي بفوز عنترة . واعتماد المؤلف في كل ذلك على ان عنترة من اصحاب المعلقات .

وتشكل فروسية عنترة المادة الاساسية للسيرة ، وهي محور السيرة الاساسي ، وكل ما عرضه دونها فانما هو خدمة لهذا الهدف ، فالمؤلف اراد ان يجعل من عنترة بطلا اسطوريا لسيرة تحمل الكثير من احزان العرب وطموحهم وشوقهم الى التغلب على المعيقات التي تضغط عليهم ، ولذا فقد احتفل وجدان الشعب العربي بها . وقد تدرج المؤلف في عرضه لفروسيته تدرجا يتمشى مع منطق الحياة والتاريخ ، وجعلها تنمو نموا طبيعيا لا افتعال فيه ، منذ طفولته الى عنفوان شبابه .

وقد تدرج المؤلف حينما عرض لفروسيته من انتزاعه اعتراف فرسان قومه ثم اخرجه من اطار القبيلة فجعله ينازل فرسان غطفان الذين اغاروا على عبس والحي خلوف ، ويسترد منهم ما سلبوه . ولاينسى المؤلف ان يصور لنا هذا الفارس فارسا بشرا فيجعله يهزم في صراعه ضد ابناء قبيلته ولكنها هزيمة معنوية بسبب مركزه الاجتماعي ، ويضطر الى الهجرة عن القبيلة اكثر من مرة ، لكن المؤلف يختار عودته ليجد عبسا في مأزق فيخلصها مما هي فيه .

ويصطنع المؤلف هذه الصراعات بين عنترة وبعض رجالات قبيلته ارهاصا للمرحلة التالية من مراحل فروسيته التي سينقله فيها من فارس عربي في عبس الى فارس العرب جميعا . ويمهد المؤلف لهذه المرحلة فيذكر ان والد عبلة طلب منه الفا من النوق العصافير مهرا لابنته ، وهذه لاتوجد الا عند النعمان ملك الحيرة . وبذلك اخرج المؤلف عنترة الى جيران الجزيرة العربية ، ويجمعه مع فارس اسطوري له قيمته في الاساطير الفارسية وهو « رستم » ، ويتم لقاء بينهما وتنتهي الجولة بهزيمة رستم (١٦) .

ويدبر المؤلف في براعة قصصية لقاءات مختلفة بين عنترة والعديد من فرسان العرب في الجاهلية ، وتختلف سبل اللقاء ، منها المباشر في ساحات القتال ، ومنها المفاجيء ، ومنها الصراع على هدف واحد . ويستغل المؤلف تاريخ الجزيرة العربية في تلك الفترة ، وما حفل به شعرهم من ذكر الابطال الفرسان ، فيجمعهم بعنترة، ومن هؤلاء : بسطام بن قيس الشيباني ، وعمرو بن معد يكرب ، وذو الخمار ، ودريد بن الصمة ، وزيد الخيل ، وعامر بن الطفيل ، وغيرهم .

والبطل في هذه اللقاءات مؤيد بقوة خلاقة قال عنها المؤلف « ان الله عز وجل اسكن في عنترة سرا خفيا لايعلمه الا الله اللطيف الخبير ، وكان من عادته ان يقاتل الفارس الى ان يحل به التعب ، فاذا انفصل عنه وتأخر قليلا ، رد الله عز وجل عليه قوته وضاعفها فيرجع الى خصمه ويأخذه من الميدان اسيرا او يتركه قتيلا »(١٧) .

والمؤلف يركز على نقطة هامة ، فعنترة لاينتصر عليهم بالسيف فحسب ، وانما هم بعد هزيمتهم يعترفون بهزيمتهم وفروسيته ويسلمون له القيادة ، ومنهم من كان ينضم اليه ، وقد عقد المؤلف بين عنترة وبين بعضهم صداقات .

ولم ينس المؤلف ان يجمع بين عنترة وحاتم الطائي، الذي اشتهر بكرمه وفروسيته فجمع بينهما ، وهو انما فعل ذلك ليضيف الى عنترة فضلا جديدا واعترافا من حاتم بفروسيته ، وربما استغل المؤلف صلة عبس وطيء الحربية .

وينتقل المؤلف بعنترة الفارس البطل الذي تغلب على فرسان الجزيرة ليؤكد بطولته الذاتية ، وتفوقه عليهم ، ينتقل به الى عنترة كفارس يحارب الظلم اينما وجده وكان عرب الشمال يحسون بتعالى عرب الجنوب عليهم ، وقد خضعت قبائل شمالية كثيرة لنفوذ الجنوبيين ، لذلك استغل المؤلف ذلك ، ليجعل عنترة الفارس الشمالي يقود الفرسان الشماليين ضد الفرسان الجنوبيين ، فيهزم الجنوبيين ، وبذا أكد المؤلف تفوق فرسان الشمال على فرسان الجنوب . وقد

فعل ذلك انطلاقا من الصراع بين العصبيتين العدنانيـة والقحطانية في الاسلام .

ولاينسى المؤلف ان يجعل عنترة يتغلب على كل قوة ، فهو يتغلب على السحر بقوة اسطورية في احـد المواقف .

ويدخل المؤلف عنترة وهو **يقود معارك ضـد اصحاب الديانات** في ذلك الحين ، كما يثير حربا **بين العرب والمجوسيين** ، ويجعل عنترة يقود **العرب ضد الفرس** عندما حاول ملكهم الاساءة الى العرب والسير اليهم واحتلال بلادهم ، ويؤسر عنترة في هذه الحروب اكثر من مرة ولكن المؤلف يخلصه من الاسر بأساليب مختلفة ، فمرة ينجو من الاسر بحيلة من قيس بن زهير مستغلا بذلك ماورته الرواة من سعة حيلة قيـس .

وعندما يؤسر عنترة وهو يحارب الفرس ينقل الـى عاصمة كسرى ومعه عبلة . ويجعل المؤلف ابن كسرى يقع في غرام عبلة فتقتله عبلة ، فيطلقاخوه قباربه كسرى سراح الاسرى طمعا فيملكابيه ، وبمعنىاخر ليعينهعنترة في تثبيت ملكه ، وهنا يثبت المؤلف لعنترة دورا جديرا وهو **مقدرته على ازالة ملك واقامة ملك آخر** .

ويحارب عنترة قبيلته عبسا لاول مرة عندمـا تتحالف عبس وفزارة ضده ويؤيدهما الغساسنة الذين رغبوا في ادخالهم الديانة المسيحية .

وهكذا نرى ان عنترة في هذه المرحلة ، ينتقل من الصراع من اجل تحقيق مطامحه الذاتية ، ونيل حقوقه من قبيلته وتثبيتها ، الى انتزاع اعتراف فرسان العرب بفروسيته وزعامته ، ولكنه في هذه المرحلة جعله يمثل دور القائد الذي **يتزعم الجزيرة العربية ضد اعدائها** الذين يحاولون النيل منها محاولا الابقاء على استقلالها ، والقضاء على كل من تسول له نفسه ان يطأ ارضها ، فهو قد حارب الفرس ، وحارب اليمن ، وحارب الغساسنة، وحارب النصارى الذين حاولوا ان يدخلوا الناس فـي دينهم ، كما حارب اليهود ، فقد جمعه المؤلف بيهودي ثم غدر به ذلك اليهودي واسره ، وقد فعل المؤلف ذلك ليصور غدر اليهود .

ولم يكتف المؤلف بالجزيرة العربية وبجيرانها لينقل عنترة اليهم بل انه **نقله عبر البحار** ، فنقله في رحلات الى السودان ، وبلاد السند والهند ، وبلاد النجاشي .

فرحلة السودان جعلها بناء على طلب من غمرة ، ام ابنه غصوب ، لتخلص اموالها . وقد فعل المؤلف ذلك ليضع لقاء بين الساميين والحاميين ، كما جمع من قبل بين العرب والفرس والروم . ويأسر ملكهم ويجبره على المصالحة . وفي السودان يجمعه المؤلف بشيطانة داهية صاحبة حصن الغمام ، وتنتهي المعركة بتدمير حصنها وقتلها هي وابنها .

ويتوغل في رحلته حتى يصل الى بلاد الحبشة ، وهناك يلتقي بأخواله ، ويكتشف ان امه زبيبة هي ابنة النجاشي ملك الحبشان ، وكان ابوها قد زوج امهـا بالملك بسام وهو والد الملك همام .

اما **رحلة السند والهند** فقد جعلها المؤلف بسبب عداء بين ابناء عنترة وفارس اسمه « عبـد هياف » فيستنجد هذا الفارس بملك السند والهند صديقه ، الذي يسير بجنوده ، نحو الجزيرة العربية ، فتجتمع العرب عند عنترة **لمقاومة الغزو الجديد** ،ويكونون جيشا كبيرا يقوده عنترة يرأسه دريد بن الصمة(١٨) .

وينقلنا المؤلف بعد ذلك الى **معركة اخرى في قلب الجزيرة** اذ يقود الاحباش والسودان جيوشا جرارة للثأر ، ويقابلهم عنترة والفرسان والعرب ويهزمونهـم ويلحقون بهم الى بلاد الحبشة .(١٩)

ويسير المؤلف عنترة بعد ذلك الى الجزائر حيث يجمـع المؤلف عنتـرة بملك الاندلس فيقتلـه عنترة .... (٢٠)

ويربط المؤلف بين عنترة وقيصر ، ويجعل قيصر يكلفه بمهام للقضاء على الخارجين على مملكته ، اعجابا بـه وتقديرا له ، ويضع له ولاخيه شيبوب تمثالين . (٢١)

وعندما يصور المؤلف **نهاية ذلك البطل الاسطوري**، فانه يستعين باشارة وردت في كتب الادب ، وهي ان عنترة قتل على يدي الاسد الرهيص ، ولذلك يجعلـه عائدا من انتصاره في قتال خارج على ملـك قيصـر واستيلائه على قلب اخت ملك الروم وتزوجها ثم تركها عائدا الى بلاده ، وفي طريق عودته يقدم عليه الاسـد الرهيص الحاقد عليه ، ويكمن لعنترة بجـوار بعض الغدران ، فاذا ما اقبل عنترة الى الغدير رماه الاسـد الرهيص بسهم ، ولاينسى المؤلف ان يجعل الاسـد الرهيص يموت بعد اطلاق السهم مباشرة ، وهذا ما لم يرد في الخبر . ويدرك عنترة ان نهايته قد اقتربـت ويشير على عبلة بالذهاب الى احد الرجلين ، اما عامر بن الطفيل او زيد الخيل ، وينصحها بالزواج مـن احدهما . (٢٢)

ويقف عنترة متحملا آلامه التي تأخذ في الازدياد ، ويركب حصانه ويتقلد سيفه ويطلب من عبلة ومن معها من فرسان ان يسرعوا الى ديار عبس ، بينما يقف هـو ليحميهم . ويقف فرسان الاعداء الذين هاجموا القافلة بعيدين ، لايجسر احدهم على الاقتراب منه . ثم يسقط عنترة عن الجواد عندما يتحرك ، فيدفنه الاعداء احتراما له وتقديرا لبطولته .

وتتفق نهاية البطل مع الرواية التي وصلتنا عـن طريق الرواة في ان قاتله هو الاسد الرهيص ، ولكنهـا تختلف في ان المؤلف جعل البطل يموت في الوقت الذي تصل فيه بطولته القمة .

ولاينسى المؤلف ان يجعل لعنترة جذورا ممتدة بعد موته ، فقد صور لنا مواقف ابنائه وبناته ، ويصور بطولاتهم ومعاركهم . وكأنما فعل المؤلف ذلك ليصور لنا ان البطل الاسطوري لاينتهي دوره بموته ، بل انه يترك جذورا تتولى اتمام الرسالة من بعده ، فالمؤلف لايريده ان يموت ، وان تموت رسالته .

وهكذا نرى ان المرحلة الاخيرة من حياة عنترة ، جعلها المؤلف اسطورية بحته ، فعنترة لم يخرج من الجزيرة العربية فيما وصلنا من الروايات . كما ان عنترة لم يتصل باحدى الدول ولا بأي من الملوك الذين عرض لهم المؤلف . ولكن المؤلف فعل ذلك ليجعل من عنترة بطلا وقائدا يقود الجزيرة العربية في نضالها ضد اعدائها الطامعين فيها .

وقد اعتمد المؤلف على مصدرين اساسيين في سيرته كمادة اساسية . فالمصدر الاول هو ما يتصل بحياة عنترة ، فقد استقاه المؤلف مما بين ايدينا من روايات . اما المصدر الثاني فهو ما وصلنا من اخبار عن الجزيرة العربية في العصر الجاهلي ، وما حدثنا به الرواة من صلات الجزيرة العربية بجيرانها ، فاستغلها المؤلف ونسج حولها القصص ليؤكد انهزام اولئك الاعداء امام قوة العرب ، يقودهم فارس العرب جميعا عنترة .

ولم يجعل المؤلف عنترة بطلا لا يهزم ولا يؤسر ولا تصيبه الرماح ، فقد اسر اكثر من مرة ، وجرح في احدى المعارك ،ولكنه كان يثبت بطولته ويرقى بها عندما يصور تخلصه من الاسر بشتى الحيل ، وبالقوة التي يمتلكها . وبمعنى آخر فقد جعله انسانا ولكنه يتمتع بقوة خارقة اهلته لما وصل اليه من مركز عظيم حتى اعتبره احد المؤرخين المحدثين « أخيل » العرب(٢٣) .

اما ايام داحس والغبراء فيبدو انها لم تحظ باهتمام المؤلف ، وربما تجاهلها اعتمادا على ان الروايات التاريخية لم تذكره في تلك الحروب كثيرا . وربما — وهذا ما نميل اليه — انه لم يشأ ان ينقل الينا صورة اقتتال بين قبيلتين تربط بينهما اواصر القربى ، ومما يؤيد ماذهب اليه ان عنترة لم يصوره المؤلف يحارب قبيلته الا المرة واحدة في سيرته ، وفي لقاءات عنترة بفرسان الجزيرة العربية فان المؤلف كان يهدف الى انتزاع اعترافهم به وبفروسيته ليمهد الى توليه قيادتهم ، بدليل انه لايقتل معظم اولئك الفرسان ، في حين انه لم يكن يتورع عن قتل خصومه من غير العرب ، بل انه كان يجمع بينهم ، أي بين الفرسان العرب ، ويربط بينهم بصداقات متينة امتدت حتى موته ، كعامر بن الطفيل وزيد الخيل ، مخالفا بذلك ما روته كتب التاريخ والادب .

ونستطيع ان نوجز اوجه الاتفاق بين الصورتين على الوجه الآتي : فهما تتفقان في انتمائه الى عبس ، وان اباه عبسي ، وامه من اصل حامي ، وانه خاض صراعا طويلا ومريرا ضد قبيلته حتى استطاع انتزاع الاعتراف به كفرد حر من افراد قبيلته ، وتتفقان ايضا بانه عانى تجربة حب لابنة عمه عبلة . وعنترة في الصورتين شاعر من اصحاب المعلقات ، وفارس من فرسان عبس حارب مع قبيلته خصومها من ذبيان وطيء وتميم وغيرها من القبائل .

اما اوجه الاختلاف بين الصورتين فتتمثل في حالتين : الاولى هي اتفاق الصورتين في الفكرة الاساسية ثم تبالغ الصورة الاسطورية في رسمها ، ونجد ذلك متمثلا فينسب عنترة من جهة امه ، فقد جعلها مؤلف السيرة ابنة ملك الحبشة ، كما نجده متمثلا في صراعه مع قبيلته ، فقد بالغ مؤلف السيرة في رسم صور هذا الصراع واشكاله وابعاده ، وجميع اعداء عنترة من عبس يستعينون بأناس من خارج عبس ، وهذا مالم نألفه من مجتمع تحكمه العصبية القبلية . ونجد هذا ايضا في حبه لعبلة ، فقد اختلفت الصورة في السيرة كثيرا عن الحقيقة، وجعلت عنترة يصارع عاطفته نحو عبلة ، ويتغلب عليها ، وينصحها في النهاية وعندما يوشك على مفارقة عالم الاحياء ، ينصحها بالزواجمن احد فارسين حددهما لها.

اما الصورة الثانية للاختلاف فتتمثل في امور كثيرة اهمها مولد عنترة ، فالتاريخ يهمل ميلاده ، ولايذكره الا عندما شب فارسا ، بينما نرى السيرة ترسم لنا عنترة يولد ميلادا غريبا يوحي بمستقبله وبطولته الاسطورية . ولم يحدثنا التاريخ او المصادر الاخرى بأن عنترة كان فارس الجزيرة العربية او فارس عبس بلا منازع ، بل ان الروايات تشير الى انه بعد صراع مرير اعترف به قومه فارسا من فرسان عبس . ويعقد مؤلف السيرة صلات كثيرة بين عنترة والمرأة ، ويجعله يكرر صورة شداد وزبيبة ، بينما نجد الروايات تسكت عن ولد عنترة ، فان مؤلف السيرة يجعل عنترة ينجب اولادا ، ولايلتقي بهم الا حينما يشبون فرسانا ، فيبارزهم في ساحات الوغى فيعرفهم .

واخيرا فان من الملامح الاسطورية البارزة في السيرة هي رحلات عنترة في الجزيرة وخارجها ، وخوضه غمرات القتال ضد جيوش كثيرة متعددة الاجناس والالوان ، وتطوافه به بلاد السند والهند شرقا ، الى المغرب والاندلس غربا ، الى السودان والحبشة جنوبا ، الى بلاد فارس والروم شمالا .

ولكننا مع ذلك كله نستطيع ان نزعم بأن عنترة ،البطل الاسطوري ، ما زالت له جذور تاريخية تربطه بواقع كان قائما . وكل ما فعله مؤلف السيرة انه استغل اشارات تاريخية بسيطة عابرة ونسج حولها من خياله بما يناسب روح العصر الذي كتبت فيه ، ويناسب وجدان الامة آنذاك .

ونود اخيرا ان نعقد مقارنة سريعة بين بطلي حربي البسوس وداحس والغبراء . واول اوجه الاتفاق بين البطلين ان الصراع بينعرب الشمال وعرب الجنوب بارز في السيرتين . ونرى كذلك ان السحر والتنجيم يلعبان دورا هاما في تحريك احداث السيرتين . ففي السيرتين نجد مهلهلا وعنترة يصارعان الوحوش الكاسرة ويقهرانها .

اما اوجه الاختلاف فأبرزها ان صورة مهلهل في سيرته بطل يهب للاخذ بثأر اخيه الذي قتل غدرا ، اما صورة عنترة فهو بطل يحارب الظلم ويطارده اينما وجد ،

داخل الجزيرة العربية وخارجها . ومنها ان مهلهلا لم يخض صراعا مع قبيلته ، ولم يتآمر عليه فرسانها ، وعلى العكس من ذلك نجد عنترة يتآمر عليه الكثيرون من قبيلته ، ولم ينصرفوا عنه الا حينما اجبرهم على الاعتراف بمنزلته ومكانته في القبيلة . ولم يعقد مؤلف سيرة المهلهل لقاءات بين البطل وفرسان الجزيرة ، بينما فعل مؤلف سيرة عنترة عكس ذلك ، اذ جعله يلتقي مع معظم فرسان الجزيرة البارزين ، ويقاتلهم ويغلبهم ويعترفون له بالسيادة عليهم .

اما اولاد المهلهل فقد اغفل مؤلف سيرته ذكرهم ، بينما اهتم مؤلف سيرة عنترة بأولاده وجعلهم يكملون دور ابيهم ورسالته .

واخيرا فان المراة لعبت دورا هاما في السيرتين ولكنه مختلف ، ففي سيرة مهلهل لعبت جليلة زوجة كليب دورا هاما في التآمر على مهلهل ، وكانت المنفذ لخطة القضاء عليه . اما في سيرة عنترة فقد كانت عبلة محور السيرة والحافز الذي يحفز عنترة على المضي قدما في انتزاع حقوقه ليصبح في منزلة السادة وليستحق عبلة ، بل انه غادر الجزيرة العربية طلبا لنوق العصافير مهرا لها ، كما بارز مشاهير الفرسن الذين تقدموا يطلبون الزواج بها .

وبعد ، فهذه المقالة تبقى مبتورة وغير مؤدية لما نهدف اليه ، ولاتكتمل الصورة الاحينما نقرأ شعر عنترة واخباره ثم نقرأ سيرته ، لانها خالية من الشواهد . ولكنها مع ذلك تقدم صورة للبطل الذي احتفل به وجدان الشعب العربي لفترة ليست بالقصيرة ، واعتقد انه ما زال صورة للبطل الذي حطم كل القيود التي وقفت في سبيل حريته ومطامحه وتحقيق ذاته وذات امته وكيانها . وان لم يكن ذلك قد حدث في الحقيقة فقد تخيله مؤلف السيرة هكذا .

ـ الكويت ـ

(١) حديث الاربعاء ١٥١/١
(٢) مجلة « المجلة المصرية »سبتمبر ١٩٥٩ ص ٢١ لعبد الحميد يونس
(٣) مصادر الدراسة الادبية ـ يوسف داغر ٢٤
(٤) السيرة ٧٦/١
(٥) السيرة ٤٠٢/٥
(٦) السيرة ٧٧/١
(٧) السيرة ١٣٥/١
(٨) السيرة ١٥/٤
(٩) السيرة في مواضع مختلفة .
(١٠) لسيرة ١/٣٨٨
(١١) السيرة ٤١٩/١
(١٢) السيرة ٢٣١/٣
(١٣) السيرة ٨٢/١
(١٤) سيرة ٢٣١/٣
(١٥) السيرة ١٠/٤ ١٥٢
(١٦) السيرة ٢٦٠/٧
(١٧) السيرة ٢٥٠/٣
(١٨) السيرة ٢٥٢/٦
(١٩) السيرة ٢٦٠/٦
(٢٠) السيرة ٨٧/٨
(٢١) السيرة ١٤٦/٨
(٢٢) السيرة ١٧٦/٨
(٢٣) تاريخ العرب ـ فيليب حتى ١٠٧/١

من دراسات العدد لقادم

الخيال الرومانسي ـ س ـ موريس بورا ،
ترجمة : د ٠ جابر عصفور
عبدالملك نوري ـ رائد التيار السايكلوجي في القصة العراقية
مؤيد الطلال
الاستلهامات الحديثة للادب القديم
كمال ممدوح حمدي
ابطال من المدينة المشلولة
د ٠ ناجية المراني

الشعر والزمن

فخري منصور

تستمد الوقفة المطولة عند هذا الكتاب ـ الشعر والزمن للدكتور جلال خياط من منشـــورات وزارة الاعلام ـ أهميتها من سببين اساسيين .

أولهما ان الكتاب يعالج موضوعا بالـغ الاهميــة مشحونا بالتناقض واللاعقلانية هـــو الزمن في الشعر او الزمن الخاص ، وثانيهما خطورة المصطلح الـــذي يتمحور حوله الكتاب وانسيابه احيانا بحيث تتداخـل مصطلحات متباينة واحيانا متناقضة ، ان خطـــورة استخدام المصطلح هنا وضرورة تحديد تخومه تتأتى من جدته ـ هذهالمحاولة الاولى بالعربيةعن الزمن في الادب ـ ومن كون هذا الموضوع تأسيسا وجذورا لدراســـات اخرى قادمة .

كتب برتراند رسل مرة عن الزمن يقول: «ان بضعة أسئلة عن الزمن يمكنها نشر تشويش يائس بيننا وينتهي بعد تتابع الاسئلة عن الماضي والحاضر والمستقبل الى القول بتبرم : آه كم هو مضجر هذا الموضوع ، ان تتابع الاسئلة عن الزمن سيكون حتما مضجرا ، حتى لـــدى هؤلاء الفلاسفة والمفكرين الذين كان الزمن هو موضوعهم الجوهري والاثير من زينون الى برادلي وبرغسون ، مما جعل هذا المفهوم مشحونا بالتناقضات التي لا يمكن حلها ابدا بتعبير « ميرهوف » .

والزمن الذي نعني هو المقابل للزمن الاخر الموضوعي او الفيزيائي ، وان كنا ـ كما المؤلف ـ نجد في اللغــة العربية تمييزا واضحا بين الوقت (الزمن التقويمي) والزمن او الزمان بمعنى الزمن الذاتي السائب ، وقد لا نجد مثل هذا التمييز في لغات اخرى .

المؤلف منذ البداية تداخلت عنده المصطلحات ، فهو من السطور الاولى في المقدمة يستخدم التوقيت بمعنى الزمنية [في نهايات القرن الثامن عشر وعبر القرن الذي يليه مرورا بالسنين حتى اللحظة الحاضرة تغير التوقيت في كثير من بلدان العالم وتبدلت الزمنية واتخذت طابعـا جديا واقعيا] ان القارىء ليحار في هذا ، هل كان المؤلف يقصد بالزمنية مرادفا للتوقيت أم شيئا اخر كما تفيد اضافتهما ؟ وان كان يقصد شيئا اخر غير الترادف فأين هو الفرق اذن ؟؟

في امكنة عديدة من الكتاب يتكرر هذا التداخل .. ويتسيب المعنى المقصود بالزمن حين ينظر اليه كمرادف للدهر ص ٤٨ يقول : « ضم تراث ابي العلاء آراء كثيرة في الموت والحياة والدهر والزمن .. »

ويتخلى المؤلف حتى عــن منظوره الزمني(المشوش)

ليخلط بين الزمن الشعري وبين ما يسميه ت.س . اليوت ، الحاسة التاريخية كما في الفصل الخاص بالزمن الشعري عند عبدالوهاب البياتي (التجاوز في شعر البياتي) .

فهل آثر الدكتور خياط الا يكون مضجرا ؟ انه حقا لا يضجرنا كهؤلاء الذين تناولوا الزمن في الادب وعلمنوا موضوعهم ، لكنه يبسط المسألة اكثر مما ينبغي ، ان القارىء يدرك ان عنوان الكتاب كان فضفاضا وعاليا ، لانه ما ان ينتهي من قراءته حتى تظهر امارات خيبة الامل ويفشل في اخفائها ، أهذا هو الزمن في الشعر ؟! وماذا عن اللغة ، زمنيتها واستخدام الشاعر المدروس للافعال بمدلولاتها الزمنية المختلفة ؟؟؟.

حسنا ، كيف يفهم العالم اليوم معنى الزمن في الادب ؟؟ الزمن يفعل فينا جميعا ونحن ضحايا تتابعه ، لكن هذا ليس شرطا كافيا لوعينا جميعا به ، انه مشروط بوعي الذات أولا ، لان مجال نمو الوعي به هو الخبرة ، والاعمال الادبية الكبيرة التي ظهرت في الغرب وكان محورها الزمن نشأت عن وعي الذات ، لان هذا الوعي هو الصفة الغالبة في الادب الاوروبي في القرن العشرين كما يقول (هيرمان سالينجر) .

يحدد لنا الدكتور خياط نهايات القرن الثامن عشر كمرحلة جديدة تغير فيها التوقيت في العالم واتخذ طابعا جديا .. اذ لم يعد هناك مكان للاستغراق الكلي في المتاهات الميتافيزيقية ، ثم يعود من رحلته الاولى — مع جلجامش — ليعطينا من خلال هذه الملحمة نموذجا مبكرا نستدل منه على زمنية انسان الحضارات الاولى ، وحنينه الى الخلود في حياة يقيم في لحمها الموت .

كيف يمكننا عزل الزمن في الشعر عن المتاهات الميتافيزيقية التي لم يعد للانسان الحديث مكان للاستغراق فيها ..؟ اذا كان المقصود بالزمن هنا غير التاريخ — وهو زمن احادي — وغير الوقت — وهو تقويمي — فان الزمن ميتافيزيقي اولا واخيرا ، انه ميتافيزيقي بقدر ما ان الوقت فيزيائي ، والشاعر باحساسه المأساوي المصعد بكونه ضحية التتابع الزمني انما يصدر عن حنين غامض الى الابدية ، منذ اقدم العصور عرف الانسان المأساة الكامنة في الزمن ، وادرك ان النهر (لا يقطع مرتين) — هيراقليطس — وفي جلجامش (اذا هلكت فسأكون قد صنعت اسما لنفسي) ، حياة بكاملها تدفع ثمنا لبقاء هذا الاسم وهو « كلمة » وبعد الاف السنين من جلجامش يكتب رجل مريض في غرفة باردة مليون كلمة ليقول لنا — بروست — : حاولت ان اقبض على زمن منفلت بكلمات . وهل أدل على تراجيدية الزمن وميتافيزيائيته من أبيات الشاعر مارفيل الشهيرة:

« ولكني دائما اسمع من خلفي
عربة الزمان المجنحة تدنو مني حثيثا
وهناك أمامنا تمتد
صحارى الابدية الشاسعة »

ان تحديد نهايات القرن الثامن عشر كمنعطف يؤرخ به لتغيير التوقيت — بتعبير المؤلف — هذا التحديد لا يكون ذا شأن الا بقدر ما نفهم الزمن من خلال مثاله عن هتلر الذي اراد بتوقيت جنوني ان يسحق السنة بيوم والقرن بسنة .

ربما كان هذا الفهم الشائع والعام (للزمن) هو المسؤول عن تناقض المؤلف حين يقول ص٥ « ان الزمنية ليست مقياسا وحيدا للحكم على شاعر وقدرته الابداعية .. وانما هي توضيح لموقفه ازاء الاشياء ومدى تفهمه الحضارة وللدور الانسان في الحياة » وفي ص٩ : الفرق بين الشاعر المبدع والشاعر المتخلف يكمن في موقفهما ازاء الزمن وصدور ردود افعال عندهما عن افعال حقيقية ومفتعلة » .

عدا التناقض بين المقولتين ، فبعد ان كانت الزمنية مقياسا من عدة مقاييس للحكم على قدرة الشاعر ص٥ ، تصبح هي المقياس الوحيد ص٩ ، عدا عن ذلك فان المقولة الاولى هي الاخرى مبهمة وتنطوي على تناقض ، فكيف تكون الزمنية واحدا من مقاييس عديدة للحكم ، وفي الوقت نفسه تكون هي (الزمنية) توضيحا لموقف الشاعر ازاء الاشياء والحضارة ودور الانسان ؟؟ ما الشعر اذن ان لم يكن هذا الموقف الذي توضحه الزمنية .

في تصنيفه للناس الى ثلاثة اصناف في ضوء الزمنية يقول الدكتور خياط : منهم اللاوقتيون الذين يعيشون خارج الزمن دون ان تؤثر فيهم حدوده — وهم القطيع — ومنهم الذين اتفق توقيتهم الذهني بزمنية واقعية صائبة فاستفادوا من اروع ما قدمه التراث الانساني ، وفريق ثالث نفذ الى الزمن وسبقه وحاول ان يتعداه مؤمنا بمبدأ اللا رجعة .. ولا حاجة بنا لتعداد الانواع البشرية التي تدخل ضمن الفريق الثالث كما يرى المؤلف ..

الا يبدو هذا التصنيف في ضوء التاريخ أولا؟ الفريق الاول (اللاوقتيون) ليس صحيحا ان الزمن لا يؤثر فيهم ، انهم ايضا ضحاياه كسواهم وليسوا ابديين ولانهم لا يعون زمنهم فهم مسروقون ، والفريق الثاني افهم من كلام المؤلف انهم المتآلفون مع زمنهم المستسلمون لجلادهم (الزمن) وهم في منجى من الاحساس التراجيدي بفعل الزمن ، والفريق الثالث الذي يؤمن بمبدأ اللارجعة ويتخطى الزمن (والمقصود هنا التاريخ ايضا) هو الفئة التي تتغرب عن معاصريها بافكار تنتمي الى المستقبل اكثر من الحاضر ، اما اذا كان المقصود النفاذ الى الزمن (بالمعنى الدقيق) فان الامكانية المتاحة هي تعميق وتكثيف اللحظة ، او بعبارة فرجينيا وولف (الساعة التي اقامت في عنصر الروح البشرية العجيب يمكن مطها الى خمسين أو مائة مرة من طولها الدقائقي » ولا يغيب عنا ذاتية هذا التعبير حيث ان المقياس هو

ذاتي أولا .

الزمن بهذا المعنى (اللا تاريخي) محكوم بانفعالاتنا ومن هنا تكون نسبيته ، وربما لهذا السبب ايضا كان مضجرا ، يقول القديس اوغسطين اذا لم يسألني احد عنه اعرفه .. أما ان اشرحه فلا استطيع ..

في صفحة ١٠ يفصح الكاتب بشكل اكثر وضوحا عن فهمه التاريخي للزمن الشعري — ان صح التعبير — يقول : محنة الشاعر الحديث تنحصر في التوقيت المكثف والانفتاح الانساني المتمثل في الثقافات القديمة والحديثة ..

اليس هذا عين ما يعنيه ت . س . اليوت بالحاسة التاريخية ، يقول اليوت في مقالته التقاليد والموهبة الفردية : الحاسة التاريخية لا تتضمن ادراك ماضي الماضي فحسب ، بل حاضره ايضا ، والحاسةالتاريخية لا تحتم على الانسان ان يكتب وجيله في دمه فحسب .. بل تحتم عليه ايضا ان يشعر ان لادب بلاده داخل نطاق ادب اوروبا من ايام هومر كيانا معاصرا ، وان تلك الاداب مجتمعة تكون فيما بينها كيانا معاصرا .. وان كان اليوت لا يدع المسألة تفلت منه ويدرك محاذيرها فيضيف في نفس المقالة : الحاسة التاريخية هي حاسة اللازمني بقدر ما هي حاسة الزمني ..

في الفصل الموسوم (الزمن النواسي) بعد استقراء عدة نماذج للشاعر ابي نواس يقول المؤلف ص٣٠ .. ولم يكن الزمن عنده ماضيا او حاضرا او مستقبلا وانما كان زمنا مخمورا منفيا في الكأس فقد ظله وابعاده الثلاثة فيها ، لا ادري كيف يمكننا التحدث عن الزمن بهذا الشكل ، وهو زمن مخمور ، وينسى المؤلف ان ليس هناك زمن مجرد بل هنالك وعي بهذا الزمن واحساس به واستجابة له ، ويستشهد بقول ابي نواس :

« ابغ هواك من الغنا
والكاس واغن عن الزمن »

ويستنتج ان ابا نواس لم يهمه الزمن ولم يكن لديه وقت ليفكر فيه ، هنا تنعكس المسألة وتصبح النتيجة عكس ما تفضي اليه المقدمات ، ان في هذا البيت على سبيل المثال احساسا حادا بالزمن ، والنواسي يستخدم الزمن هنا بمعنين،الزمن المستغرق فيه،والزمن الاخر الذي يعني الاستمرار واللا زمنية ، وربما امكننا القول ان ابا نواس شاعر مهموم بالزمن ولديه وعي بأنه ضحيته ، وله طريقته في محاولة السيطرة على الزمن والقبض عليه ، وليس هذا مجال الفصل .

فيما اذا كان النواسي قد وفق الى هذا ام اخفق ، ولكن اليس ابو نواس هو القائل : يا سوْتا مما اكتسبت ويا اسفي على ما فات من عمري ..

مثل هذا ايضا يمكن ان يقال عن ابي تمام ، يقول الكاتب ص ٣٧ : ليس عجيبا اذن ان يرى — ابو تمام — عجائب الايام قد استحالت أمرا مألوفا ويستشهد بقول الشاعر :

على انها الايام قد صرن كلها
عجائب حتى ليس فيها عجائب

يفهم الدكتور خياط من هذا البيت ما يلي : ان الشاعر يدعو الى انقراض الجنس البشري ، فلو خبر الناس معرفة الشاعر بالزمان لما ربوا ولما ولدوا ولكنه لا ينهي الينا ما يعلم .. ولا يطلع بحل او بديل او فلسفة ..

قد نوافقه على بعض هذا القول ، وهو ان الشاعر لا ينهي الينا ما خبر — كما في اغلب شعرنا القديم — يلجأ الى الحكمة او التقرير مكثفا تجربة ضاعت تفاصيلها — وان كان هو قد انتشى بها — لكننا لانوافقه على ماذهب اليه من تفسير ، فالشاعر هنا يكرر (ما اشبه اليوم بالبارحة) أو (لا جديد تحت الشمس) ويقول للتاريخ : كفى ، انه — الشاعر — يرى ما لايرى ، يرى الابدي في العابر ، ويحس في لحظة ان الانسان متجه لا محالة الى الموت ، كما انه من المبالغة ان يعقلن الشعر الى هذا الحد ، ويطالب الشاعر بايجاد الحل او البديل او الفلسفة المتماسكة ، ويتكرر المطلب الصعب في الفصل الخاص بالمتنبي (خواطر ابي الطيب المتنبي) يقول ص ٤٠ : عالج الصراع بتأزم نفسي وعاطفي وفكر يفتقر الى اسس ثابتة وتقنين نظري ، ثم يضيف : انه (المتنبي) لولا المديح وسلبية سيطرت عليه .. وموقف معاد للناس غير مبرر من شاعر كبير وافصاح عن تطلعات وامال متميزة وخيبة في تحقيقها واقعا يضيف الى كونه شاعرا صفة صانع للتاريخ لأمد القارىء كما شغل الناس وملأ الدنيا بزمنية رائعة ولقدم لنا قصائد متكاملة في حيرة الفكر الانساني ازاء الغاز العالم ومنها الزمن العاتي واهله الذين لم يجد عندهم شرفا وعقلا ومروءة .

في هذه الفقرة التي اوردتها ص٤٠ اجد نموذجا لاغلب التناقضات التي افلتت من المؤلف .

اولا : انه في الجملة الاخيرة (الزمن العاتي واهله) يعطي مبررا لذلك الجانب العدائي للناس في شعر المتنبي، بعد ان كان قد استنكره .

ثانيا : انه باقحامه هذه الـ (لو) أهمل شروطا تاريخيةوموضوعيةوبهذه الـ (لو) ايضا كان المتنبي سيضيف الى كونه شاعرا صفة صانع للتاريخ .. لولا انه كان يطمح بالحكم وخاب امله ..

لكن الم يكن هذا الطموح عند المتنبي صادرا عن رغبة في صناعة التاريخ او المشاركة في صناعته على الاقل .. ان هذه الـ (لولا) هي الاخرى تنقلب على نفسها ويصبح الشاعر بين يدي الدارس كذلك الملقى في اليم .. لا يبتل بالماء » انه (الشاعر) اذ يتوجه الى صناعة التاريخ سيخفق غالبا بسبب تغير السلاح والموقع والحرمان من دور الشهادة ، وبذلك ايضا سيحرمنا من قصائد رائعة « كانت ستملأ الدنيا بزمنية رائعة » اتذكر هنا قولة و.هـ. اودن الشهيرة ، « انني اناضل كشاعر وكمواطن ، كشاعر اناضل أولا ضد تعفن اللغة .

نلاحظ أيضا ان الابيات التي اختارها الكاتب من شعر المتنبي ، هي تلك التي يذكر فيها الشاعر اللفظ الصريح للزمن .. والدهر ، بينما قد نصادف احساسا زمنيا عند المتنبي دون اللجوء الى التصريح باللفظ ، ويستعمل المؤلف لفظتي الزمن والدهر بمعنى واحد وكمترادفين ، وقد يأتي الدهر في بعض شعرنا العربي القديم بمعنى الابدية او الصيرورة في حين يأتي الزمن بمعنى العمر الذي يحياه الانسان ، وهو بعد ان يتوفر على مادته الخام (النماذج الشعرية المنتقاة) يقف ازاءها محايدا ، اذ يكتفي برصد المفردات الدالة على الزمن ، واحيانا ينثر الابيات شارحا ما يقصد بها الشاعر ، دون ايضاح للمفاهيم السائدة في ذلك العصر والافكار الكلية التي تسيطر على اناسه .

في بقية الفصول يتكرر المفهوم نفسه للزمن ، وهو مفهوم يشي بتفاؤل كبير يحمله الدكتور خياط لدور الشعر والشاعر ، وحبذا لو جعل دراسته محددة بالمعنى الاجتماعي للزمن ، او التاريخ كانجاز انساني مشترك قابل للتحليل ، فالماضي سيكون في هذه الحالة هو الاجيال الماضية والتراث والحاضر هو الظروف الموضوعية التي تحاصر الشاعر .. والمستقبل هو نتاج مجمل ما في الماضي والحاضر بعد تمثله وتجاوزه ، وبالنسبة للزمن في الشعر فان الماضي هو الذاكرة على الاطلاق والحاضر منفلت ابدا وسائب ابدا والمستقبل فراغ يردم كل لحظة وهكذا ..

في احدى قصائده يصور مالارمية الانسان مريضا في غرفة بأحد المصحات والشمس والصحو والحياة الحية كلها خلف نافذة الغرفة وهو اذ ياسى لمراقبتها يتذكر ايامه المعافاة .. انالانسان مالا رمية هنا هوالانسان على الاطلاق وغرفة المصح هي هذه الحياة الفانية والزمن الهارب ، وما تراءى له خلف النافذة ما هو الا الحياة المستمرة التي تخلفنا وراءها ، ان هنا احساسا فاجعا بالزمن يأسرنا ، وحنينا غامضا يستشعره الشاعر لما هو ابدي ، ولعل تحديد اللازمن في مثال اخر يورده هانز ميرهوف في (الزمن والادب) يصبح اكثر جدوى بتحديد اللازمني قد نقترب من الزمني ، في هذا المثال ينقل ميرهوف عن توماس وولف انه راى من نافذة القطار امراة واقفة على مدخل البيت ، ان هذه المراة واقفة في اللازمن ، اذ لا يستطيع وولف ان يتذكرها الا في حالة وقوفها على مدخل البيت .

ويؤكد ما ذهبنا اليه في مثال ميرهوف ومالارميه ما قاله بودلير (ان سجننا هو الزمن ويستحيل ان نهرب من الساعات والدقائق ، ولكنه ـ بودلير ـ كي يتخطى سجنه الزمني يحاول ان يصل الى الدائم والمستمر عبر ما هو فان ، انه كما يرى فليتشر ينظر الى الفسق الذي هو على صورة الموت ، وفي نفس الوقت يكون الفسق مؤشرا الى الموت الشامل ، وموت النهار في المثال هو الموت الشامل ، هذه الامثلة قد تفلح في تقريب معنى الزمن وان كان التوغل فيها قد يؤدي بنا الى المثال والاصل الافلاطوني ، حتى لكأن الانسان ما اتى الى هذا الكون الا ليتذكر .. رغم هذا التحسب فان فهم الزمن الذاتي سيحيرنا اذا اردنا استحضاره كشيء مجرد ، ان اتجاه الشاعر الى الكليات بهدف الاستشراف والشمولية او الى المنعطفات الكبيرة في التاريخ بهدف الشهادة لا ينم ـ بالضرورة ـ عن وعي بالزمن حتى وان كان يوحي بوعي التاريخ كدلالة اجتماعية للزمن ، قد يتجه الشاعر الى اصغر الاشياء واقلها شأنا ،هذه الاشياء التافهة لا يحتفظ فيها التاريخ على سطحه ، او هي كما يقول ريلكه قد لاتغير مصير أحد بمقدار واحد في العشرة الاف لكنها تضيء وينطلق الخط المقدس مارا بها ماضيا نحو الخلود .

وهكذا يمكننا القول ان الكاتب باختياره نماذج من شعراء الجاهلية حتى يومنا هذا لم يعتمد مقياسا واضحا للزمن ، وانما ينحو منحى مؤرخي الادب كاستنتاجه ان الذكرى كانت البديل لمعاناة الشاعر الجاهلي ، لا نزعم لو قلنا ان كتابا وربما كتبا لا تستوعب ما يمكن قوله عن زمنية الشاعر الجاهلي ذلك الشاعر المثال على الشعور بالوحشة ازاء الزمن ، والذي ود لو يتخلى عن جسده ويخلعه لانه قابل للزوال ويستبدله بالفعل من الاشياء :

« بلينا وما تبلى النجوم الطوالع »

او :

ما اطيب العيش لو ان الفتى حجر

وما اكثر النماذج الدالة على هذه الوحشة ، فالجاهلي محروم من المعونة التي قدمتها فيما بعد ـ الفلسفات والدين بارقى مراحله ـ كان يمد ذراعه ليلامس الموت ويتعزى بالغناء .

المؤلف لا يفعل اكثر من التقاط ما امكنه التقاطه من الافكار المنثورة على سطوح النصوص الشعرية .

يؤخذ على الكتاب ايضا انه لم يغامر ، بمعنى ان هنالك شعراء لديهم احساس حاد وفاجع بالزمن وبالتالي لهم ازمنتهم الخاصة ، لكنه اكتفى بالاسماء المدروسة اكاديميا والمعروفة ، انه بهذا المقياس لم يكشف .

وفيما يخص شعرنا العربي الحديث تحدد باختيار شعراء من العراق واغفل شعراء اخرين مهمومين بالزمن مما اوجد ثغرات في هذا الكتاب حرمته من الشمول والكشف على سمات مشتركة ـ ان وجدت ـ .

في الفصل الخاص عن الزمن في شعر بدر شاكر السياب يجعلنا الكاتب في مواجهة دراسة تقصر كثيرا عن بلوغ ما حققته دراسة ذات منطلق مماثل ـ من حيث العنوان على الاقل ـ للمستشرق الفرنسي اندريه ميكل ، اذ تتمحور دراسة ميكل حول ثلاثة ازمان :

زمان الانسان وهو مغامرة ، وزمان البشر اجمعين وهو تاريخ وزمان الالهة وهو قدر ، ويواصل ميكل استقصاءاته لزمن الشاعر عبر استخدامه ـ الشاعر ـ لادوات الزمان النحوي ، وهو يقصد بادوات الزمان

النحوي تلك تعطي التي الجملة اشارة الى الزمان ويتوصل من هذه الناحية الى ان السياب من اكثر الشعراء ميلا الى تأكيد التسلسل الزمني في جملة بكلمات مثل حين ، ثم ، لما .. الخ »

والسياب باستخدامه حروف الواو ، أو ، الفاء ــ باستثناء ما يأتي منها حلا لمشاكل الوزن ــ فان هذه الحروف غالبا ما تقع بين زمنين متتابعين او توحي بتسلسل زمني معين ، ويضيف ميكل : ان انتقال السياب من جملة بـ (الواو) الى جملة بـ (او) يكون انتقالا من الواقع الى الممكن ، من قصة واقعية الى امكانيات قصة اخرى ، وهو باختصار انتقال من الزمن المنجز الى الزمن المطلق وعن استخدام السياب للافعال يقول ميكل : ان طبقة الافعال تلعب في شعر السياب دورا اساسيا ساحقا في بعض الاحيان ويعتمد في بحثه عن استخدام السياب للافعال على دراسة العالم الالماني ــ هارولد وانريش ــ عن الزمن وهي التي يصنف فيها وانريش الافعال وزمنية كل فعل ودلالته مقسما هذه الازمنة الى مرتبتين : ازمنة الرتبة الاولى وازمنة الرتبة الثانية .. الخ »

ويجهد ميكل نفسه كثيرا في هذه المحاضرة عن الزمن السيابي والتي استغرقت اكثر من ساعتين في المركز الثقافي الفرنسي في عمان بتاريخ ٢٦ــ١٠ــ١٩٧٤ ليعتذر بعد ذلك عن ان هذه المحاضرة مجرد مدخل الى موضوع شائك سيعود اليه ثانية .

حقيقة ان ما يدفع المرء الى اقحام مثل هذا العرض العابر لمحاضرة ميكل هو المقارنة بين مفهومين للزمن ، احدهما علمي يسيطر على حدود موضوعة او يحاول ذلك على الاقل ، عبر استفادته من اخر المنجزات بهذا الصدد ، واخر عام لم يسيطر على موضوعه ولم يتوصل الى نتائج يستحقها الجهد المبذول في جمع المادة الخام للدراسة ــ ان صحت العبارة ــ والمسافة بين المفهومين السابقين هي عينها المسافة الضائعة بين ما يسميه الناقد روستيفور هاملتون الاعداد العقلي ولاحساس الجمالي . حين يبلغ الاعداد العقلي لناقد ما درجة أعلى بكثير مما يتطلبه احساسه الجمالي واذا اردنا استعارة مصطلحات ميكل نفسه فان المؤلف قد مزج اضافة الى مزجه بين الوقت والزمن ، بين ثلاثة ازمنة ايضا : المغامرة زمن الانسان والتاريخ زمن البشر والقدر زمن الالهة .

وان كان لابد من كلمة اخيرة حول هذا الكتاب ، فهو رائد في مجاله مما يجعل مناقشتنا لمعظم ما ورد فيه امرا مشروعا بل ضروريا ، لانه بسبب ريادته سيكون تأسيسا لدراسات أخرى عن الزمن في ادبنا العربي ــ قديمه وحديثه ــ هذا الجانب المهم والمهمل في آن واحد .

• البشــــــارة

• البيت العربي السعيد

خضير عبد الامير

ضمن سلسلة كتابات جديدة التي تصدرها وزارة الاعلام صدرت للقاصة لطفية الدليمي مجموعتها القصصية الثانية بأسم البشارة .

وبقدر ما تحمل هذه المجموعة من الآلام والهموم الخاصة والعامة فانها تحمل من الفرح والقيم المعنوية ، والثقة بالنفس الشيء الكثير . فجميع القصص وان ارتبطت بتلك القيم الا ان مضامينها اختلفت وتنوعت ثم اعطت نهاية مفتوحة محملة بزخم الافكار العالية ، وبشيء من التفاؤلية يستطيع بموجبها القارىء ان يتعرف على نفس الكاتبة واسلوبها من حيث تلك القيم الاولى والتصميم الذي تحاول ان توجده او توحيه فعلا اثناء الكتابة وعلى الرغم من ان توجده او توحيه فعلا اثناء منظور حسي او لا تحمل للمكان اية دلالة او سمة فان ذهنية القارىء تحاول ان تجد المكان من خلال لغة الحوار والسرد والتداعي .

ويمكننا ان نضع لهذ المجموعة والتي تحتوي على عشر قصص اشارتين . الاولى اشارة حسية نفسية خاصة تطرحها الكاتبة بنفس الصدق الذي ذكرته سابقا وبنفس اللغة والاحساس الكبير بقيمة المرأة كمرأة وكزوجة ، او كمشاركة للرجل ، آلامه وتطلعاته وطموحاته ، او كمشاركة عامة لحياة ابناء الشعب ، او كصورة صادقة ايضا لنفسها المحاطة بأستقلالية تامة وثقة تمتلكها المرأة العراقية المثقفة .

والثانية هي تلك المشاركة الفعلية والحسية ايضا بقيمة الاحداث السياسية التي تهم الانسان في هذا الوطن على الخصوص والعالم عموما ، ثم تتناول احداثنا الخاصة وهمومنا التي نراها امام اعيننا تزيف في كل مكان وتحت ظل اكثر الانظمة رجعية ثم تنطلق الكتابة لتحيي الامل في صدورنا من خلال شعاراتنا التي طرحناها في اعقاب التأميم والصمود وموقف ابناء الشعب امام عسف الاحتكارات . من هذا المنطلق تكون الكاتبة قد مزجت بين الحس العاطفي الوجداني وبين الحس الوطني الصادق الذي يمتزج ويتحول الى واقع يتحرك بموجبه الانسان الخير . وقد استطاعت اكثر قصص المجموعة ان تقدم عالم المرأة الداخلي الخاص وتلك الهواجس والامنيات والرغبات المكبوتة والاحساس بالتفوق والتخاذل وكل ما يتعلق بالقيم الصغيرة والكبيرة تلك الخاضعة لمنطق عقلي وعاطفي على السواء والموزعة بين الاحساس برغبة الانثى واستقلاليتها التي تبقى دائما مجرد شكل يفصح عنه المظهر العام الخارجي . اما الداخل فهو ان لا تكون مثلها (وهي المرأة) مثل الاخريات ، ومثل نون التي تحتل (عمق المسرح) وتقصد داخل البيت المليء بالرجال واعينهم المحاصرة . ان تكون مثلها تماما وان تمتلك صراحتها حينما

قالت(ليحضروا جيشا من الرجال ان هذا يسعدني كثيرا) وتقصد هنا هؤلاء الذين يأتون لخطبة الفتاة .

ان هاء المراة وكذلك نون ثم سين كلهن في خضم هذا الواقع حيث يتحركن وحركتهن مقيدة ويحاولن الانطلاق وانطلاقتهن قيد ، ويتحسسن واحاسيسهن تحاصر وتفسر بألف تفسير . انواقع المراة يتجلى حينما تكتبعنه المراة، ولكن كتابةلطفية الدليمي عن هذا تأتي وحسب تكوين واقع القصة واحداثها . سواء كانت من الداخل غائصة في اعماق الشخصيات او من الخارج . وفي رأيي ان الكتابة المتراوحة بين واقعين تكون نتيجة موقف الكاتبة من نتاجها . فهي تمتاز بأسلوب يميل الى الاعتماد على التعميم والغموض المتحول الى رمز في اكثر الحالات . وفي هذا محاولة منها لاغراق تلك الوقائع الحادة بصور سريالية بكونها امام تحديد صريح وواقع جاد وحاد جدا وهذا ما استطاعت قصة مثل (وان تتذوقوا مرارة الحنظل) فان الانسان نفسه يبقى شاهدا ومدانا بنفس الوقت لان الدافع القوي الذي نريده هو تجاوز المواقع القديمة والانطلاق الى الدروب الرحبة حينما تقول : ثم انسدل النهار فضفاضا اوسع مما احتمل .. اكثر نورا مما تطيق عيناي ، وغطيت وجهي .. حسنا سأتعود مجابهة النور رغم شدة السطوع . وفي الخبز رائحة الخوف فان المراة والخوف وحياة التفجر ، تلك الحياة الجديدة وما تحسه امام الاعين الكثيرة ، وتلك الهبة التي تحسها نسغا متصاعدا مجاورا لنمو خوفها بعد ان يصيبها البلل بعد رحلة تعود منها خائبة وكل ما تجده يوحي اليها بألف سؤال ولكن ارتباطها بالرجل والبيت والمراة الاخرى وقيمة الحياة اليومية التي تحاكي رائحة الخبز تشدها الى واقعها الذي تحس به ولاول مرة .

اما قصة الطائرة الورقية فهي انتقالة من عالم الكبار الى عالم الطفولة . ان هذه الانتقالية لها مدلولها عند القاصة . فهي ترفد الاستيقاظ في ذلك الزمن حيث يرتبط الصحو بالاحداث الكثيرة المتواجدة في كل مكان كانت تنتقل اليه . اولا يجتمع فلاحو البلدة ثم يقدمون مطاليبهم . ثانيا تأتي عملية ضربهم واعتقال بعضهم . ثالثا يقوم الصغار مقام الكبار في زرع الارض .

اما الجانب الآخر فهو الذي يحول القصة من جانبها التذكري الى الجانب الواقعي المباشر . فهو متداخل مع عمق النفس حيث تقول : عدت اليك امراة مهمومة وعلى شفتي بقايا امسية ريفية .

ثم يكون الانتقال الى جانب الحس الذي لا تهمله الكاتبة ابدا بل تؤكد عليه غنائيا عن طريق الحوار والمنلوج الذي يمتزج فيه الشعر ليفصح عن عواطف كثيرة جياشة ورؤى جميلة تركن الى الرمز احيانا والى الافصاح احيانا

ـ اصدق ولكن الى اي ارض رحلت .

اخرى . اتصدق انني كنت مسافرة قبل هنيهة ثم عدت.

ـ الى زمن العذوبة ، الا ترى طراوة وجهي الطفلية .

ـ اراك امامي جسرا للاحزان .

اعدت اكتشافات الامسية المسروقة من بهجة عمري الاول وقرات مع القمر الدعوة للصحو .

ـ وبعد

ـ عدت اليك امراة مهمومة وعلى شفتي بقايا امسية ريفية .

وواضح حينما اقول وبقدر ما تحمل هذه المجموعة من الآلام فانني اقصد ذلك الاحساس بقيمة المراة المناضلة في كل مكان من عالمنا الواسع والمراة الحالمة بعالم سعيد على السواء من حقول الارز في فيتنام الى ارضنا العربية .

البيت العربي السعيد :

احدى عشرة قصة قدمتها القاصة ديزي الامير في مجموعتها الجديدة (البيت العربي السعيد) . وهذه هي المجموعة الثالثة بعد مجموعتين من القصص .

وحينما نطالع هذه المجموعة فاننا نتعرف على امراة واحدة تتحرك في جميع القصص المتواجدة وضمن عالم واحد يضمها من جهة ثم يضم المكان والزمان والشخصيات الاخرى التي تتحدد وفق طبيعة القصة نفسها . وحينما تكتب امراة حياتها ومشاغلها وهمومها وعواطفها هي بالذات ، واحاسيس بطلاتها وشخصياتها الاخرى فاننا نتعرف على حياة كاملة وصادقة من خلال ذلك الصدق العفوي الذي ينطلق محددا الحياة الداخلية للبطلة المراة ومحددا الصورة لتي كانت فيها و تكون ضمن هذه القصة او تلك .

وتتكرر هذه البطلة من قصة الى اخرى ثم تتكرر معها الاحداث والشخصيات فاننا حتما نصاب بملل اكيد ، ولكن هنا في هذه المجموعة لا نحس بذلك الملل وانما نصاب بشغف يدفعنا الى التأمل والبحث والتفتيش عن مكان مريح وهادىء ثم خال من زحمة العمل وزحمة الاشياء

والافكار الكثيرة التي تنتاب البطلة لتتركها حزينة متألمة ثائرة ناقمة ابدا .

ففي قصة القادم الجديد نجد مسؤولية الفتاة تتحدد في اعالة عائلة كثيرة العدد والام لاهم لها سوى الانجاب ، ومعاش الاب لا يكفي لتلك المعيشة . والفتاة هنا حائرة تنفق على الجميع وخوفها يتجدد يومياوشهريا.

وفي قصة الحاجب نجد هذه الفتاة او زميلة لها تسكن وحدها بيتا مريحا لا احد معها سوى آلة التلفون. وحينما تذهب لدائرتها لاتجد هناك سوى الحاجب الذي ينجز اعمالها الخاصة ، دون ان يلتفت اليها اي انسان هناك . فهي نتيجة لذلك تمر في دوامة من الفراغ والوحدة مع النفس والوحشة . تعترف ان وجهها غير جميل ، تعترف انه شاخ ، تعترف ان المستقبل صار ماضيا .

وفي قصة الشعر المستعار ، تحاول هي المراة ان تكون شيئا قويا وكبيرا وما دامت تعمل بهمة رجل ووظيفته فانها تستطيع ان تكون البديل بكونها امراة متساوية الحقوق مع الرجل .هي تريد ان تكون والمجتمع لا يريد. فقد وضع فروقه منذ اقدم العصور وتحاول ثم تصطدم بعقبة اخرى واخيرا لاتجد غير ذاتها وغير الانثى بداخلها فترجع لتطلب سيارة تأخذها لسوق الثياب الجاهزة ثم تطلب من البائعة ان تعرض عليهافستانا من آخر طراز ، ثم تأخذ شعرا وحاولت او تحاول ان تكون هي المراة واحساسها القابع في تلك الذات احساسا انثويا وفي قصة عمة رفيق . فتاة تغمر نفسها في العمل السياسي لحد الارهاق وتعب الاعصاب والجسم . وهي بعملها هذا واجهة ثانية غير منيرة . وانما تكتفي بالمشاركة فقط وعلى حسابها هي بالذات بكون اخيها الوجه المنير المتالـــق وتبقى هي في بيتها حبيسة الافكار الكثيرة التي اختزنتها طوال السنوات وبكونها المراة القوية ذات الارادة الصلبة لذا فقد اطلق عليها اسم اخت الرجال . ثم تتكشف لها الحقائق الصغيرة التي كانت خافية عنها اول الامر . انها امراة وعليهاالالتفات لنفسها ولكن الاوان قد فات وتبقى اخت الرجال والعمة التي تمتلك احاسيس المراة وتطلعات الفتاة المتحضرة . ولكـن هيهـــات وفي قصة البيت العربي السعيد تبقى تلك المراة المتميزة والتي تستقبل ضيوفها بترحاب وهذا الاستقبال نموذج صغير وجديد لوجود عائلة عربية سعيدة مليئة بالتناقض المشدود الى رواسبالماضي ويتناول الاستقبال نفسه مشكلة المراة الجارية والمراة المزيفة ، والمراة المحنطة والذكية والبليدة التي تحلم بالانجاب وترضية الآخرين على حسابها هي ، وكيف تظهر امام الزوج والناس . اما هي المراة الوحيدة المثقفة الصريحة بنفس الوقت فان لها موقفا خاصا تتخذه من كل تلك القيم المجتمعة المتعددة والمزيفة بنفس الوقت والنظرة الصائبة التي تحول الاصوات البديلة عن موقف الطبيعة و موقفها هي منها الى صلاة دائمة .

وفي مقارنة بسيطة بين حياتين فان المراة تبدو حية نابضة كالنبتة ولكنها منخورة من الداخل تماما كتلك الشجرة والتي ينخر في اعماقها الدود . وما الفرق فكل منهما يعيش على فتاة الآخر او كل منهما ينهش بجسم الآخر وكل منهما متشبث بالحياة . وحينما تتساقط بذرة الحياة هنا في الشجرة تتساقط بذرة الحياة هناك . وتستطيع هذه القصة وفاة دودة ان تتناول الحياتين بنفس الوقت وان تعطي للمراةالعجوز الخبيثة صفة الدودة التي تقضى على الق الحياة وتفتح البراعم في النبتة .

ثم تولد الحياة بزوال عنصر الشر من جديد في قلب المراة وفي قلب النبتة المتواجدة في الشرفة في وقت واحد. وفي هذ القصة تأكيد واضح على دور العوامل الخارجية التي تستطيع ان تحطم سعادة الانسان . ان قصص ديزي الامير ذات حس انساني عام وان بدا حسا متفردا للوهلة الاولى . فجميع القضايا الخاصة التي تطرحها القاصة هي بحقيقتها قضايا متواجدة في كل مكان ولكنها تبقى عندنا قضية اساسية بكونها حركة رفد لمجتمع ينتقل من دور الى دور مارا بفترة بطيئة تدور فيها الافكار وتتصارع القيم مع نفسها كوليدة موروث هائل منركامات الماضي وكقيمة حقيقية تحاول ان تنفتح على الحياة العامة ككل لتساير ركب التطور وخاصة ما تطرحه القاصة من افكار في قصتها البيت العربي السعيد . وهذا الحس الانساني يبدا في تكامله ليصبح قضية اساسية بالنسبة لنا او حتى حياة يومية لا مفر من معايشتها او التحدث عنها او طرحها كعمل او اثر ادبي محاولين فيه العـرض ثم التوكيد على حدوث مثل هذه الاشياء ثم تغييرها ولو حسيا ان امكن ذلك .

وتمتلك القاصة الى جانب المعايشة اليومية الحقيقية حسا نقيا محبوبا وهي تنفعل بالاحداث ثم تتحدث عنها كمعادلتها بين سائق الباص الحكومي وهي ، سائقـة السيارة الخاصة الموظفة الحكومية ايضا وكيف ان الاشياء

تمر كما هي يوميا حتى الحفرة المتواجدة في الطريق والمراة الملطخة بالاصباغ في مكانها المعهود . فماذا يفعل سائق الباص الحكومي امام هذه الرتابة وماذا تفعل هي . هل يتمرد او تتمرد على واقعها . ان هذه المراة التي تتكرر الصور امامها وكذلك الاحداث لكثرة عملها ومشاغلها تحاول ان تستعيد الماضي الذي كان بالنسبة اليها املا بعيدا وحلما بدا، الآن يعود بأحداثه وصوره في ذهنها ليعيد اليها الاحساس بكل الاشياء التي احبتها . ان هذا الشريط اصبحت تتمثله الآن وتهرب اليه في ساعات وحدتها هو خلاصها من زحمة الروتين والاعمال المتكررة . وفعلا هربت اول الامر بذهنها ، تذكرت تلك الايام الهادئة حينما بدأت بعبارة «وحين تذكرت انها ستبدأ غدا صباحا ، تحسبه جديدا ، ويوما تظنه جديدا ، قررت ان تعصى الغد . لن تذهب الى العمل ستختلق من جديد ، وتنتهي من خديعة الهلال التالي والشهر التالي واليوم التالي والصباح التالي ، والساعة التالية . لقد هيأت نفسها ذهنيا للسفر بعد ان استعادت الاماكن والأثاث في ذلك البلد الذي احبت . بدأت مرة اخرى تتساءل مع نفسها.

— أتذهب الى هذا البيت الذي مكثت فيه اطول فترة في ذلك البلد البعيد الذي احبت ، ام الى البيت الآخر الذي لم تكن صاحبته تمكث فيه غير فترة النوم ولم وغرفتها تلك المملوءة شمسا وغطاء فراشها الزاهي تكن فيه آلة تليفون ولم يكن فيه كلب وليس فيه قطة . الالوان .

وسافرت ثم هبطت بها الطائرة وكان المطر غزيرا . سألها عامل الكمرك ان كانت تحمل بضائع ممنوعة . ثم جرت حقيبتها وكانت ثقيلة .

فتشت عن وجه تعرفه ، عن الحمال الاشيب ، عن قاطع التذاكر ، الصف الطويل من سيارات التاكسي لم يكن واقفا يمين مساحة المحطة . حملت حقيبتها وجرتها في طريقها الى السيارة . لم يتأملها احد اشجار الطريق صفرت قلمت اغصانها بصورة شوهتها .

وهكذا بدأت الاماكن تتغير والصور تتبدل واحاسيسها كانت تريد كل شيء امامها كما هو نفس الشيء القديم الذي احبته ثم بدأت تفتش عن البيوت التي تعرفهاواحد اثر الآخر فلم تجد الناس ولا عاداتهم القديمة ولكنها وجدت البيوت التي تريد ولم تكن مثلما تركتها .

(كل شيء تغير هناك ولكن عكسيا ، لم يكن كل شيء هكذا في الماضي) . وعادت الى المطار لتستقبل واقعها الذي حاولت الفرار منه ولكنها وجدت الاشياء كلها متغيرة وتستطيع هي المراة القوية ان تغير الكثير في بلدها ، وان تتعايش ليس فكريا فحسب وانما ان تكون موجودة وحاضرة وخاصة في قصتها (بيت رابع) .

وتبقى المراة على العموم شجاعة وقوية مثقفة بالرغم من هواجسها الكثيرة وهمومها .

وتبقى ديزي الامير خير من يعبر عن تلك الهموم وعن ذلك الواقع المزدوج وعن الحرية التي نريدها لنصفنا الثاني الذي يتواجد في كل مكان وفي زحمة هذه الحياة بقوة وصلابة .

رسائل ثقافية

بولندا

من عدنان المبارك

من ضمن الظواهر التي تحدد سمات الفن التشكيلي المعاصر ، ابتعاده عن التقسيم التقليدي للمواضيع مثل المشهد الطبيعي ، والطبيعة الميتة ، والصورة الشخصية (البورتريت) . وفنان اليوم يشغل باله التعبير الذاتي وليس دراسة الموضوع . وهذا الفنان يبدو كأنه في عراك دائم مع موضوعه لقد مضى زمن التجديد الهندسي بضبابيته وحين كانت تفسر كل بقعة أو جرة فرشاة بأنها تلك (الضرورة الداخلية) الكاندينسكية لدى الخالق ، والتي اعتبرها الجميع تفسيرا كافيا . لقد تبدل الحال الان . أخذ الجميع يطالب الفن . أن يقول مباشرة وبوضوح ، اشياءه كلها .

ثار الجدل حول هذا الموضوع حين نظم معرض للصور الشخصية المعاصرة في احدى قاعات مدينة كراكوف . اشترك في المعرض مصورون ونحاتون وغرافيكيون بولنديون من مختلف الاجيال والمناحي الفنية . ووجدنا في المعرض صوراً شخصية تقليدية ، صور الاطفال المستوري الوجنات والفتيات الجميلات والنساء الناضجات والشيوخ الوقورين .. والى جانبها صوراً يكون الشبه فيها مع (الموديل) ممسوكا بمساعدة وسائط أخرى . مثلا في صورة نحتية لعازفة كمان شابة لانجد هناك الوجه والرأس بل يداً حيه ، رقيقة ، مصاغة خطوطها وهيئتها بشكل فائق الجمال . ويبدو النحت بكامله كما لو انه أثر لحركة هذه اليد والكمان . فالكتلة وجوانبها تخلق بناء ميلوديا متناسقا ، وكثير في الخاطر أنها اكثر من محاولة مسك نحتي للموسيقى .. فهي تتحدث عن الانسان الذي يخلق الموسيقى .

في هذا المعرض هناك الكثير من الصور الشخصية للفنانين وموديلاتهم .والوجوه تبرز هنا وسط الرموز ولحيوانات الفنطازية العجيبة ، وفي قواعد المنظور ويقوض منطق التناسب . وكل شيء يجري كأنه في الحلم أو في .. القصيدة أنه قانون المجاز والاشارة المكتومة هو السيد . وتظهر هنا اشياء ومواد تومىء الى شتى اصناف الفرح والحزن . مرة تكون الالوان باردة هامدة وثانية نابضة بالحياة والرغائب ان هذا الصنف من التصوير (عفواً الغرافيك في أغلبه) ليتحول عادة الى بوح شاعري للفنان الذي يتوجه الى المشاهد مباشرة ، محاولا التحدث عن نفسه ، والعثور على أتصال يشدهما معا . ولا يكتفي الفنانبعرض وجهه بل هناك اجزاء من الذكرى والمعاناة الحياتية .

لقد أصبح تقليدا وعادة في الصورة الشخصية المعاصرة ان الكثيرين من الفنانين ، خاصة الشباب منهم ، لايقنعون بتقديم الصورة الخارجية للموديل . لقد فقدوا الايمان بان الوجه والوضعة والثوب يمكن أن يقول كل شيء . ربما تقول هذه الحالة الخارجية اشياء كثيرة لكن ليس كامل الحقيقة . ولاشك ان هذا الامر يعني نقطة الافتراق مع التقليد السايكولوجي القديم للصورة الشخصية ، كذلك يعني محاولة توسيع نطاق الوسائل التي يلجأ اليها الفنان عندما يريد التحدث عن الانسان .

ومن بين الوسائط التي يلتقطها هذا الفنان ، هناك وسيلة الرمز المستقى من واقعه المعاصر . مثلا هناك فنان يخلق في المعرض قامة الانسان من اجزاء مكائن وصوامل ونوابض وأنابيب فولاذية . وآخر يرسم نفسه على الصفيح ولافتات الدكاكين وما شاكل ذلك . والوجه يبرز في عالم كابوسي أركانه تلك الاشكال والحروف والارقام الميتة ..

ان الخط التطوري للصورة الشخصية المعاصرة يقربنا من حقيقة كبيرة ومدهشة رغم قدمها ، وهي ان الفنانين ينظرون اليوم الى الانسان ككائن حي يعيش في المجتمع الذي يصوغ بدوره هذا الكائن الحي بكل تحولاته الداخلية والخارجية .

فيرسالة سابقة تحدثت عن مسرحية (حين ينام العقل) الاسبانية التي اخرجها اندجين فايدا لاحد مسارح العاصمة البولندية اجرى مؤخراً رومان شيدلوفسكي الناقد المسرحي لجريدة (تريبونا لوردو) فايدا بهذين الفنين المتقاربين المتباعدين ـ المسرح والسينما .

يعترف فايدا أنه لايتصور حياته بدون عمل في المسرح . والفلم هو مهنتي التي تعلمتها وحققت فيها النجاحات ومنيت بالهزائم . انه لقمة العيش . اما في يوم العطلة والعيد ينبغي ان يكون هناك شيء آخر . الواقع انني اقتربت من المسرح بعد عملي في السينما . أول اخراج لي كان لمسرحية (قبعة مليئة بالمطر) . كان الاسلوب « طبيعيا » حينها ، عدا التمثيل الذي كان يختلف بعض الشيء عن الاسلوب الشائع انذاك .والواقع أنها كانت محاولة لنقل الفلم الى المسرح . ولفترة طويلة تحدث النقاد بأنني اعمل في المسرح وبدون الابتعاد عن عاداتي السينمائية . ما الذي يمنحني اياه المسرح ؟.

الخصوصية والاتصال العميق بالممثلين ولانغلاق والعزلة والتحديق في الذات .. وفي الاخير ذلك الصمت الفريد في تلك العزلة السائدة في صالة المسرح . كذلك يحقق لي المسرح أمكانية الاتصال بالنص الادبي والمؤلفين الذي لاأقدر على لقائهم في السينما) .

وعن السيناريو يقول فايدا انه مجرد سقالات تساعد في أنهاء البناء . والسيناريو بطبيعته ليس عملا نهائيا متكاملا بل مرحلة في الطريق الى الهدف النهائي الذي هو الفلم . (انا لست مرغما ، مثلا على صياغة شكسبير من جديد . يكفي ان اتسلق هذه القمة التي لاتطال . وهناك آمر آخر ليس بقليل الاهمية . فحين اعمل فيالمسرح احقق ، بمعنى ما ، ميولي التصويرية . فهنا اصمم المناظر والملابس اي أساهم في تعميم المكان الذي تجري فيه الاحداث) .

بعدها تحدث فايدا عن تجاربه السينمائية مع الاعمال الادبية البارزة . والمعلوم أن فلمه الاخير معتمد على قصة جوزيف كونراد . قال فايدا انه قرر نهائيا ترك مسألة نقل الاعمال الادبية الى السينما والمعلوم ايضا ان معظم أفلامه معتمدة على آثار أدبية كبيرة . واعلن اللجوء الى قصص معدة للسينما . (ان المعنى في أخراج مثل هذه الافلام الادبية . التاريخية يمكن ان يكون نوعا من التقييد . انا قادر على عداد مفاجأة ما . ربما سأدخل في اعداد مخرجي الافلام المعاصرة بكل معنى الكلمة ..)

في ختام المقابلة قال : ان امنيتي الدائمة اخراج مسرحية عن (الأبله) لدوستويفسكي . لكن انا خائف من مثل هذا العمل ، شأن كل اقتراب من دوستويفسكي ..

مدينة لوبلين كانت قبل الحرب مدينة اقاليم تقليدية بعيدة عن الاضواء ، تعيش بتواضع كبير فيقلب منطقة كانترمزا للتأخر الزراعي في البلاد . وهذه المدينة تطورت صناعيا وثقافيا بشكل ديناميكي أبان الحكم الشعبي . والجدير بالذكر انها كانت العاصمة البولندية المؤقتة في عام ١٩٤٤ . ومن يزور المدينة اليوم مراقبا قبل كل شيء بنبضها الثقافي لاشك تقوده خطاه الى (استوديو البصر والحركة) . ومن عرف حياة المدينة ، في فترات متباعدة ، يلمس ثمرة الجهود الفنية لهذه الفرقة التي كانت لوقت غير بعيد ، ضمن فرقة الهواة الفنية . نشأت الفرقة في مدينة صغيرة قرب لوبلين واحتضنتها دار الثقافة للمحافظة . وفي عام ١٩٧٣ كانت المفاجأة حين حصلت فرقة البانتيويم البولندية . وفي الفترة الأخيرة قررت الفرقة الفلهارمونية للمدينة التعاون مع هذا الاستوديو الايمائي . وعلى هذا الاساس جرى العرض الاخير وأسمه (صور) .

ان اعضاء الفرقة هم شبان صغار معظمهم بدون تجارب وخاصة في مادة الرقص والتقنية الايمائية . ويبدو ان مدير الفرقة ومخرجها في الوقت نفسه ، لايتردد في الاستغلال الاقصى للطراوة والالتزام الحماسي (خاصة لدى الهواة) في تقديم عرض يستغرق اكثر من ساعة لم تحس فيه ولاخلال دقيقة واحدة ان هذا عمل هواة . فهذا المخرج يلجأ الى اكثر الوسائط بساطة للوصول الى التأثيرات المطلوبة ، متجنبا الاستعراض التقني رغم أنه أنهى دراسته لدى فنان البانتويم البولندي الكبير هنريك توماشيفسكي . لقد وجدناه يبرع في خلق تلك الاجواء المميزة لكل عرض فني حقيقي . وقد خلقها على أساس توليف مقاطع لمؤلفات موسيقية معروفة ، من شتراوس وفيفالدي وشوبان وبتهوفين وباخ وغيرهم . ولون مشاهده بالضوء محولا اياه الى عنصر يشارك بنسبة النصف في خلق التكوين الحركي والاطار الموسيقي للعرض . والواقع ان هذا المخرج الشاب يجتاز بجرأة طريقه الفني القائم على احدث الانطباع الحركي وليس تقديم حكايات بانتوميمية تقترحها حاليا فرقة توماشيفسكي الشهيرة .

كانت المادة الروائية للمعرض الحالي الذي قدمته فرقة (البصر والحركة) هي بعض التأملات الشعرية حول موضوع النار ، اشعالها والسيطرة عليها وابقائها وحملها بين الناس . كانت الخشبة المرعوبة بالحركة والضوء مليئة بالتركيز البؤري ، نزاعة صوب الرمز وكل مايبرز جمال الحركة . وكان هناك مشهد فلمي حين ترقص الفرقة كلها مقدمة نشيدا ، بالحركة ، مكرسا لتقديس النور الذي انتشر بين البشر الضائعين ..

موسكو

من برهان الخطيب

الحائزون على جائزة لينين لعام ١٩٧٦ في ميدان الادب

اسست جائزة لينين قبل عشرين عاما بقرار من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي ومجلس وزراء الاتحاد السوفيتي لتمنح مرة واحدة كل عامين لاحسن الاعمال في مجال الادب والفن التي تحوز على اعتراف واستحسان شعبيين واسعين على ان تكون قد مرت فترة لا تقل عن عام واحد على العمل المرشح للجائزة منذ صدوره وحتى تقديمه للترشيح . ومنذ تأسيسها لحد الان خضعت لبعض التعديلات الطفيفة فاخذت تمنح ايضا لاعمال في مجالات مختلفة كنظرية الادب ، تاريخه ، المعمار وغير ذلك .

وقبل ايام نشر في الصحف واذيع في الراديو والتلفزيون قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي ومجلس وزراء الاتحاد السوفيتي حول منح جائزة لينين لعام ١٩٧٦ في مجال الادب الفن ، والمعمار ..

في ميدان الادب منحت الجائزة لاربعة كتاب يعرفهم القارىء السوفيتي جيدا وحازت اعمالهم على انتشار واسع في جميع ارجاء البلاد كما ترجم بعضها الى لغات اجنبية . ومن هؤلاء القاص الليتواني المعروف يوناس افيجيوس لروايته « دماء ضائعة » التي رسم فيها بقوة فنية عالية صورة حياة الشعب الليتواني في اعوام الحرب الوطنية العظمى العصيبة بحيث ان هذه الرواية اصبحت ظاهرة فنية فريدة ليس فقط في الادب الليتواني وحده وانما في عموم ادب الاتحاد السوفيتي الواسع متعدد القوميات .

كذلك منحت الجائزة للكاتب السوفيتي المعروف غيورغي ماركوف لروايته « سيبريا » التي تكشف للقارىء عبر نسيجها الملحمي عن مستوى فني وواقع قصصي جديدين . ان تصوير تلك المنطقة النائية بمثل هذا الصدق الفني المعبر عنه في الرواية لينبىء بالتأكيد عن مدى الارتباط العضوي الوثيق الذي يربط الكاتب بموضوعه ، بتلك الارض ، باناسها ، بمجمل التطورات الجارية فيها . ذلك ما اتاح للكاتب امكانية الخوض بعيدا والغوص عميقا في ماضي وحاضر تلك المنطقة مما انتج بالتالي ذلك العمل الكبير الذي استحق عليه تلك الشعبية الواسعة التي عرف بها .

اما ايراكلي اندرونيكوف فقد حاز على الجائزة لافلامه التلفزيونية التي كتب لها في الاعوام الاخيرة : « ذكريات عن قاعة كبيرة » ، « كنسرت في صالة لينينغرادية » ، « كلمة اندرونيكوف » يعرف الكاتب كمنظر مسرحي ومن اوائل مؤسسي الفن التلفزيوني في الاتحاد السوفياتي . له مواهب متعددة فهو يعمل في التلفزيون مؤلفا ممثلا ، والى جانب ذلك فهو عالم افاد الملايين في مجال الثقافة الفنية .

وكما توقعنا في رسالة سابقة للاقلام حاز على جائزة لينين ايضا القاص ، المخرج ، السيناريست ، الممثل ـ البارز في مختلف مجالات نشاطه ـ فاسيلي شوكشين ، كنا قد قدمناه ايضا في

الخصوصية والاتصال العميق بالممثلين ولانفلاق والعزلة والتحديق في الذات .. وفي الاخير ذلك الصمت الفريد في تلك العزلة السائدة في صالة المسرح . كذلك يحقق لي المسرح أمكانية الاتصال بالنص الادبي والمؤلفين الذي لاأقدر على لقائهم في السينما) .

وعن السيناريو يقول فايدا انه مجرد سقالات تساعد في انهاء البناء . والسيناريو بطبيعته ليس عملا نهائيا متكاملا بل مرحلة في الطريق الى الهدف النهائي الذي هو الفلم . (انا لست مرغما ، مثلا على صياغة شكسبير من جديد . يكفي ان اتسلق هذه القمة التي لاتطال . وهناك آمر آخر ليس بقليل الاهمية . فحين اعمل في المسرح احقق ، بمعنى ما ، ميولي التصويرية . فهنا اصمم المناظر والملابس اي أساهم في تعميم المكان الذي تجري فيه الاحداث) .

بعدها تحدث فايدا عن تجاربه السينمائية مع الاعمال الادبية البارزة . والمعلوم أن فلمه الاخير معتمد على قصة جوزيف كونراد . قال فايدا انه قرر نهائيا ترك مسألة نقل الاعمال الادبية الى السينما والمعلوم ايضا ان معظم أفلامه معتمدة على آثار أدبية كبيرة . واعلن اللجوء الى قصص معدة للسينما . (ان المعنى في أخراج مثل هذه الافلام الادبية . التاريخية يمكن ان يكون نوعا من التقييد . انا قادر على عداد مفاجأة ما . ربما سأدخل في اعداد مخرجي الافلام المعاصرة بكل معنى الكلمة ..)

في ختام المقابلة قال : ان امنيتي الدائمة اخراج مسرحية عن (الابله) لدوستويفسكي . لكن انا خائف من مثل هذا العمل ، شأن كل اقتراب من دوستويفسكي ..

مدينة لوبلين كانت قبل الحرب مدينة اقاليم تقليدية بعيدة عن الاضواء ، تعيش بتواضع كبير في قلب منطقة كانت رمزا للتأخر الزراعي في البلاد . وهذه المدينة تطورت صناعيا وثقافيا بشكل ديناميكي أبان الحكم الشعبي . والجدير بالذكر انها كانت العاصمة البولندية المؤقتة في عام ١٩٤٤ . ومن يزور المدينة اليوم مراقبا قبل كل شيء بنبضها الثقافي لاشك تقوده خطاه الى (استوديو البصر والحركة) . ومن عرف حياة المدينة ، في فترات متباعدة ، يلمس ثمرة الجهود الفنية لهذه الفرقة التي كانت لوقت غير بعيد ، ضمن فرقة الهواة الفنية . نشأت الفرقة في مدينة صغيرة قرب لوبلين واحتضنتها دار الثقافة للمحافظة . وفي عام ١٩٧٣ كانت المفاجأة حين حصلت فرقة البانتيويم البولندية . وفي الفترة الأخيرة قررت الفرقة الفلهارمونية للمدينة التعاون مع هذا الاستوديو الايمائي . وعلى هذا الاساس جرى العرض الاخير واسمه (صور) .

ان اعضاء الفرقة هم شبان صغار معظمهم بدون تجارب وخاصة في مادة الرقص والتقنية الايمائية . ويبدو ان مدير الفرقة ومخرجها في الوقت نفسه ، لايتردد في الاستغلال الاقصى للطراوة والالتزام الحماسي (خاصة لدى الهواة) في تقديم عرض يستغرق اكثر من ساعة لم تحس فيه ولاخلال دقيقة واحدة ان هذا عمل هواة . فهذا المخرج يلجأ الى اكثر الوسائط بساطة للوصول الى التأثيرات المطلوبة ، متجنبا الاستعراض التقني رغم أنه أنهى دراسته لدى فنان البانتويم البولندي الكبير هنريك توماشيفسكي . لقد وجدناه يبرع في خلق تلك الاجواء المميزة لكل عرض فني حقيقي . وقد خلقها على أساس توليف مقاطع لمؤلفات موسيقية معروفة ، من شتراوس وفيفالدي وشوبان وبتهوفين وباخ وغيرهم . ولون مشاهده بالضوء محولا اياه الى عنصر يشارك بنسبة النصف في خلق التكوين الحركي والاطار الموسيقي للعرض . والواقع ان هذا المخرج الشاب يجتاز بجرأة طريقه الفني القائم على احدث الانطباع الحركي وليس تقديم حكايات بانتوميمية تقترحها حاليا فرقة توماشيفسكي الشهيرة .

كانت المادة الروائية للمعرض الحالي الذي قدمته فرقة (البصر والحركة) هي بعض التأملات الشعرية حول موضوع النار ، اشعالها والسيطرة عليها وابقائها وحملها بين الناس . كانت الخشبة المرعوبة بالحركة والضوء مليئة بالتركيز البؤري ، نزاعة صوب الرمز وكل مايبرز جمال الحركة . وكان هناك مشهد فلمي حين ترقص الفرقة كلها مقدمة نشيدا ، بالحركة ، مكرسا لتقديس النور الذي انتشر بين البشر الضائعين ..

موسكو

من برهان الخطيب

الحائزون على جائزة لينين لعام ١٩٧٦ في ميدان الادب

اسست جائزة لينين قبل عشرين عاما بقرار من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي ومجلس وزراء الاتحاد السوفيتي لتمنح مرة واحدة كل عامين لاحسن الاعمال في مجال الادب والفن التي تحوز على اعتراف واستحسان شعبيين واسعين على ان تكون قد مرت فترة لا تقل عن عام واحد على العمل المرشح للجائزة منذ صدوره وحتى تقديمه للترشيح . ومنذ تأسيسها لحد الان خضعت لبعض التعديلات الطفيفة فاخذت تمنح ايضا لاعمال في مجالات مختلفة كنظرية الادب ، تاريخه ، المعمار وغير ذلك .

وقبل ايام نشر في الصحف واذيع في الراديو والتلفزيون قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي ومجلس وزراء الاتحاد السوفيتي حول منح جائزة لينين لعام ١٩٧٦ في مجال الادب الفن ، والمعمار ..

في ميدان الادب منحت الجائزة لاربعة كتاب يعرفهم القارىء السوفيتي جيدا وحازت اعمالهم على انتشار واسع في جميع ارجاء البلاد كما ترجم بعضها الى لغات اجنبية . ومن هؤلاء القاص الليتواني المعروف يوناس افيجيوس لروايته « دماء ضائعة » التي رسم فيها بقوة فنية عالية صورة حياة الشعب الليتواني في اعوام الحرب الوطنية العظمى العصيبة بحيث ان هذه الرواية اصبحت ظاهرة فنية فريدة ليس فقط في الادب الليتواني وحده وانما في عموم ادب الاتحاد السوفيتي الواسع متعدد القوميات .

كذلك منحت الجائزة للكاتب السوفيتي المعروف غيورغي ماركوف لروايته « سيبريا » التي تكشف للقارىء عبر نسيجها الملحمي عن مستوى فني وواقع قصصي جديدين . ان تصوير تلك المنطقة النائية بمثل هذا الصدق الفني المعبر عنه في الرواية لينبىء بالتأكيد عن مدى الارتباط العضوي الوثيق الذي يربط الكاتب بموضوعه ، بتلك الارض ، باناسها ، بمجمل التطورات الجارية فيها . ذلك ما اتاح للكاتب امكانية الخوض بعيدا والغوص عميقا في ماضي وحاضر تلك المنطقة مما انتج بالتالي ذلك العمل الكبير الذي استحق عليه تلك الشعبية الواسعة التي عرف بها .

اما ايراكلي اندرونيكوف فقد حاز على الجائزة لافلامه التلفزيونية التي كتب لها في الاعوام الاخيرة : « ذكريات عن قاعة كبيرة » ، « كنسرت في صالة لينينغرادية » ، « كلمة اندرونيكوف » يعرف الكاتب كمنظر مسرحي ومن اوائل مؤسسي الفن التلفزيوني في الاتحاد السوفياتي . له مواهب متعددة فهو يعمل في التلفزيون مؤلفا ممثلا ، والى جانب ذلك فهو عالم افاد الملايين في مجال الثقافة الفنية .

وكما توقعنا في رسالة سابقة للاقلام حاز على جائزة لينين ايضا القاص ، المخرج ، السيناريست ، الممثل ـ البارز في مختلف مجالات نشاطه ـ فاسيلي شوكشين ، كنا قد قدمناه ايضا في



شوكشين



ماركوف



أندرونيكوف



افيجوس

الاقلام في اخر مقابلة اجريت له قبيل موته المفاجىء . منح الجائزة لاعماله السينمائية التي اضافت برأي النقاد لبنات محسوسة الى هرم السينما السوفياتيـــة .

هؤلاء هم الحائزون على جائزة لينـــين لعـام ١٩٧٦ اعضـاء اتحاد الكتاب السوفيت ، وفيما يلي نقدم مقتطفات مما صرح بــه ثلاثة منهم لمندوبي الصحف بعد اشعارهم بنبأ فوزهم بالجـــائزة المذكـــورة :

قال اندرونيكوف مصرحا لمندوب الجريدة الادبية « ليتيراتورنايا غازيتا » بعد ان قدم شكره للجهات المسؤولة : قبل عشرين عاما دخلت لاول مرة الى ستوديو التلفزيون لالقي واحدة من قصصي ومنذ ذلك الحين وانا اقــدم بشكل دوري عملا ما . أؤمن ايمانـــا عميقا بأن التلفزيون يحتاج الى ادب متحدث ، المناقشـــة مثـــلا ، المذكرات ، التأملات الاقاصيص ، المحاضرات .

اعتمد التلفزيون في بداية تأسيسه على تجربة السينما لكنـــه اكتشف شيئا فشيئا وسائله التعبيرية الخاصة به ، قوانينه الخاصة. فالمناقشة العلمية او الادبية غير الممكنة على شاشة السينما اتضح انها ممكنة على شاشة التلفزيون . واذا كان من المستحيل الدخول الى دار سينما لمدة ثلاثة اسابيع متواصلة كل يوم لمشاهدة فيلـــم مسلسل فان ذلك ممكن في التلفزيون .

واجبنا نحن الكتاب ان نساعد التلفزيون على اكتشاف وسائل تعبيرية جديدة وخلق اشكال فنية واعمال تلفزيونية جديدة .

في هذه اللحظات ـ يتحدث ماركوف ـ اتوجه بفكري الـــى اولئك الناس الذين عايشتهم اثناء كتابة روايتي « ســـيبيريا » ، كل هؤلاء اتذكرهم بعرفان جميل ومشاعر عالية دائما . فبدونهم وبدون تجربتهم الحياتية ، وتعاملهم الطيب معي لم اكن لاستطيع كتابـــة لا رواية واحدة فحسب بل وحتى خمس صفحات .

افكر اليوم بزملائي الكتاب الذين مررت معهم خلال كـــل هذه السنوات بطريق واحد تخلله بحث دؤوب عن مواضيع جديـــدة ، مشاكل جديدة ، اساليب فنية جديدة . اثق بانه مهما كان هـــذا الانتصار الادبي يحمل طابعا شخصيا فانه يرتبط بخيوط غــير مرئية بالادب كله ، بالعملية الادبية عموما .

انا اعترف بفضل زملائي علي في مجال الادب واعمال الكتـــاب الروس وكتاب جمهوريات بلدنا المتاخية وكتاب الدول الاشـــتراكية والكتاب التقدميين في العالم ، الذين ساهمت اعمالهم بخلق ذلـــك الجو الذي سمح لي بايجاد مدخلي في حل تلك او هذه من القضـــايا الروائية .

من الطبيعي ايضا ان تفكر بعملك القائم بين يديك ، ها انـــذا منذ عدة سنوات مشغول بكتابة رواية جديدة . جمعت الكثـــير من المواد ، والان وفي مثل هذه الحالة القلقة الخاصة احس بشـــعور انني ملزم باعادة النظر مرة واخرى بما جمعت وهيأت قبل المباشرة بالعمل على كتابي هذا . وعلى العموم اود القول ان ما يســيطر علي اليوم ليس شعور الفرح وحده وانما ايضا الشعور بتعاظـــم المســـؤولية .

وتلقى يونـــاس افيجوس نبأ فوزه بالجائزة وهو يضفي اخـــر اللمسات على روايته الجديدة « الوان الحربـــاء » في قريـــة بروديشكيس مكان عمله المفضل . موضوعه عن روايته الاخيرة هـــذه معاصرة تدور حول المثقفين السوفيت . وقد تحدث الروائي عن عمله هذا مع مندوب جريدة « تيبســا » بكلمات قليلة فقـال :

نعم ، روايتي هذه عن المثقفين ، الا ان هذا لا يعني انني هجرت موضوعتي « القريـــة » . احلم بكتابة رواية عن قرية عصرية لكـي اعبر عن شكري لمثل هذا التقديـر العالي لاعمالـــي ..

هذا ويجري الان في احدى ستوديوهات ليتوانيا الســينمائية تصوير فيلم طويل عن روايته « دماء ضائعة » التي حاز بها علـــى جـائزة لينـــين .

هذا وما زالت الاوساط الادبية والفنية ، وعلى صـــفحات الجرائد والمجلات وعلى شاشات السينما والتلفزيون ، تواصـــل الاحتفال بمنح هؤلاء تلك الجائزة التقديرية التي تعتبر اكبر جـائزة في البـــلاد الســـوفيتية .

مدريد

من لويس فلسطين

هناك نسختان مختلفتان من كتاب الدونكيشوت ، احداهما التي كتبها ميجيل دي سيرفانتيس ، والثانية ، كانت قد كتبها احد الدخلاء ، هذا الدخيل ، كان معاصرا لسيرفانتيس ، الا انه كتب القصة بشكل يتهكم فيه على سيرفانتيس نفسه اذ اعتبره الدونكيشوت نفسه . والقصة الدخيلة ، مكتوبة بنفس اسلوب سيرفانتيس والقصد بها التهكم والسخرية من الكاتب الاسباني الكبير .

ولم يهتم احد بهذا التزييف ، فالقصة آنذاك ، لم تكن معروفة ، الا انه مع الوقت ، وبعد ان بدأت تأخذ طابعا دوليا ، بدأ الاهتمام بمعرفة حقيقة الكتاب الذي كتبه سيرفانتيس ، والكتاب الاخر خوفا من ان يحدث نوع من التزييف غير المقصود ، فتنتسب التهكمية الى سيرفانتيس نفسه .

ومن غريب الامور ، ان سيرفانتيس نفسه ، كان يعرف حقيقة من كتب هذه القصة ، الا انه لم يرد ان يذكر اسمه ، وظل هذا الامر سرا مكتوما لم يعرف ، كما انه غير معروف السبب الذي حدا بميجيل دي سيرفانتيس نفسه لان يكتم اسم كاتب القصة التهكمية .

بدأ اهتمام الباحثين في القرن التاسع عشر ، بالبحث وراء حقيقة كاتب القصة التهكمية ، فمال البعض الى نسبها الى رجل الدين الذي كان يعترف على يديه الملك فيليب الثاني ، فقد كان من كبار الكتاب ، والسبب في ذلك ، مرجعه الى ان رجل الدين ، كان ضخم الجثة ، وكان سيرفانتيس يتهكم عليه ، ويلقبه باسم (سانشو بانزا) ، فسانشو هو اسم مرافق الدونكيشوت ، وبانزا معناها البطن الكبير ، ولذلك ، مال عدد من الباحثين في نسب هذه القصة الى رجل الدين انتقاما من سيرفانتيس .

ونسب البعض القصة المزيفة الى عدد من كبار الكتاب من عصر سيرفانتيس ، فنسبت الى الاخوين (ارخينسولا) ثم الى « لوبي دي فيغا » ثم الى كيفيدو نفسه وغيرهم .

وبقى السر غير واضح ومن غير الممكن اقناع احد بمثل نسبة القصة المحرفة ، الى ان جاء باحث اسباني وهو من الفنانين الذين تخصصوا في التصوير الزيتي ، واسمه (مانويل مونيوث بابيران) جد في البحث عن شخصية كاتب القصة ، وكشف هذا القناع الذي دام زهاء خمسة قرون ... فحاول تحليل اسم شخصية مستعارة نسب اليها هذا الكتاب منذ القديم .

فالنسخة المزيفة معروفة بانها نسخة (الونسو فيرننديث دي افيليانيدا).. ولكن ، من هو هذا الكاتب ؟ الكتاب منسوب اليه دون جدال ، الا انه من غير المعروف الاسم الحقيقي لهذا الاديب المعاصر لاحداث الدونكيشوت .

وفي محاضرة القاها المصور الاسباني مانويل مونيوث بابيران ، بدعوة من هيئة (الاتينيو) الثقافية في برشلونة مؤخرا ، كشف القناع عن هذا الطلسم الغريب ... واثبت بان هذا الاسم ، ينتمي الى اسكافي عاش في مرسيه زهاء اربعين عاما ـ والفنان هو من مرسية ايضا ـ هذا الاسكافي ، كان يتناوب عمله مع الكتابة ، وله بحث هام بعنوان (تاريخ حروب غرناطة) يعتبر من خيرة الكتب التي تناولت هذا الموضوع . ويحمل اسم المؤلف الحقيقي وهو (خينيس برز دي هيتا) .

ولكن ما هو السبب في ان يقوم هذا الاسكافي بالانتقام من سيرفانتيس ، فمن المعروف ان الكاتب الاسباني الكبير ، كان كريم النفس ، وقلما تناول احدا بأذى .. لذا ، كان من الضروري التعرف على اسباب (انتقام الاسكافي) من سيرفانتيس .. واخيرا وبعد البحث في كل ما كتبه سيرفانتيس ، اهتدى الفنان الى السبب القاطع في مثل هذا الانتقام ، ففي قصة سيرفانتيس بعنوان (رحلتي الى البارناسو) هاجم فيها اسكافي اديب هجوما عنيفا فقال فيه ...

(كان ذلك الاسكافي الذي لا يعرف اتقان مهنته ، غاضبا ... وكلما كتب عبارة ، اخطأ فيها الفي مرة) .

وعندئذ اراد (خينيس برز دي هيتا) الانتقام من سيرفانتيس فأراد ان يضربه في الصميم ، بتحريف اهم عمل ادبي قام به ميجيل دي سيرفانتيس .... انه انتقام الاسكافي الاديب من عميد الادب في عصره .

المؤتمر الوطني الخامس للكتاب

قامت مؤسسة الكتاب الوطني في اسبانيا ، بتنظيم المعرض الوطني الخامس للكتاب ، باشتراك خمسمائة ناشر ، الى جانب مندوبين عن دور النشر في دول امريكا اللاتينية التي يجد فيها الكتاب الاسباني رواجا كبيرا . ووضع للمؤتمر شعار مثلث (الوحدة ـ الصداقة ـ والكتب) . واعتمد لهذا المؤتمر اربعة ملايين بزيتة أي مليوني دينارا عراقيا ، واشتركت فيه بلدية لاكرونيا ، والغرف التجارية للكتب في بلدان امريكا الجنوبية . الى جانب عدد من الدول الاوروبية

وخلال هذا المؤتمر ، درست ثلاثة مواضيع اساسية ، (قانون الكتاب من الناحيتين التشريعية والمهنية ـ مشكلات الكتاب ـ معارض واسواق الكتب) . هذا وقد سبق ان اقيمت عدة محاضرات ومؤتمرات في اسبانيا عن اهمية الكتاب في الوسط الاجتماعي .

وخلال ايام المؤتمر ، اقيمت عدة معارض ، منها معرض لفن التصوير تشمل لوحاته موضوعات لها علاقة بالكتاب ومعرض اخر ، لطوابع البريد ، وعرضت فيه فقط طوابع البريد التي لها علاقة بالكتاب ، كما ازيح الستار عن تمثال للعلامة والمؤرخ الاسباني الكبير ، عميد المجمع اللغوي السابق « ميننديث بيدال » نظرا لانه الى جانب مكانته ، كانت لديه اكبر مجموعة خاصة من الكتب في اسبانيا عامة .

وقامت بلدية « لاكرونيا » بهذه المناسبة ، باطلاق اسم (الكتاب) على احدى ساحات المدينة الساحلية ، واطلاق اسم عضو المجمع اللغوي الاسباني ـ وهو غاليشي الاصل ـ كاميلو خوسيه ثيلا على احد شوارع المدينة .

وازيح الستار عن تمثال لعائلة ، يحمل كل فرد من افرادها كتابا في يده .

وما دمنا في سياق الحديث عن الكتاب ، نشير هنا الى شخصية سبق ان ذكرنا اسمها ، الا وهو كاميلو خوسيه ثيلا ، والذي سبق ان رشحته جامعة السوربون الباريسية للحصول على جائزة نوبل للادب ، هذا الاديب ، المعروف عنه بانه من الادباء الذين عادوا لاحياء التراث الشعبي الاسباني بادخال كلمات كانت مستخدمة من قبل في الادب الاسباني ، ونظرا لانها خارجة على الادب ، فقد استغنى عنها ، واصبح له اسوبه الخاص في الادب الاسباني ، وقد استغل هذا الاسلوب في نشر قاموس للكمات الاسبانية غير المستعملة نظرا لخروجها على الادب ، وبيعت منه كميات ضخمة واعيدت طباعته عدة مرات . وهو اديب وشاعر وكاتب مسرحي له مكانته الكبيرة في اسبانيا .

واتفقت معه مؤخرا احدى دور النشر ، بنشر موسوعة ـ في اجزاء ـ عن الجنس في كل صوره ، وفيها ينوي جمع كل ما له علاقة بالجنس في اعمال كبار الادباء ، واشعار عمالقة الادب الاسباني ، وهي اعمال لم يسبق نشرها ، الى جانب الاعمال الفنية التي لها علاقة بالجنس . وعلى الرغم من طباعة اعداد ضخمة من كل ملزمة من هذه الملازم ، فقد نفدت الملازم الاولى ، وتنوي دار النشر ان تضاعف طباعة الملازم القادمة ، اذ انها تعرف تمام المعرفة ، بأنها سوف تربح من هذه الموسوعة ، ما لا تربحه من كل الكتب التي تنشرها معا .

كريستوفر كولومبس مكتشف أمريكا كان سيدة

تحت هذا العنوان ظهر كتاب في الاسواق مؤخرا ، وسرعان ما نفدت طبعته الاولى ، ومن الطبيعي ان تكون مؤلفة الكتاب سيدة من المدافعات عن النساء في العالم ، وان المراة يمكنها ان تقوم بأي عمل او مخاطرة مهما كان نوعهما .

وتحاول ان تثبت هذه السيدة نظريتها معتمدة على عدد من النقاط التي تعتقد بأنها هامة وقاطعة ، وتثبت صحة ما تعزى ... فقالت .. تحت كل امضاء لكريستوفر كولومبوس ، كان يضع ثلاثة احرف (س ـ او ـ س) وهذا يعني في اللغة الاسبانية ، (سوي اونا سينيورا) أي (انا سيدة) . وتضيف .. ان لا معنى لوضع مثل هذه الاحرف تحتامضائه بصورة مستمرة الا اذا كان الهدف من هذا هو ان يثبت للتاريخ بأنه كان سيدة . وربما اعترض البعض ، بأن كولومبوس كان له ابن ، ولكن ، الا يمكن ان يكون الابن لسيدة ايضا ؟ ثم تقول ، بأن السفينة الوحيدة من السفن الثلاث التي قادها كولومبوس في مغامراته الى امريكا ، التي حدثت فيها اضطرابات وثورة ، كانت السفينة التي وجد فيهما كولومبوس ، وتعزي هذه الثورة الى ان الملاحين اكتشفوا بأنه سيدة ، وبالتالي اصبحت منافسات بينهم للاستيلاء على قلب السيدة (كولومبوس) . وغير هذه البراهين التي اردت هنا الاشارة اليها فقط لبعث الابتسامة او للبحث عن الحقيقة .

القـــاهرة

من كمال ممدوح حمدي

موسم مسرحي اخر ينتهي ..
وقيادة ثقافية جديدة تبدأ ..

* انتهى موسم مسرحي اخر ، دون ان يضيف شيئا الى تراثنا المسرحي او الى حياتنا المسرحية ، وان كان قد حرك قليلا مياهنا الراكدة تماما منذ خمس سنوات او يزيد ..

وعندما نستعرض موسما مسرحيا او اكثر من موسم مسرحي ، انما نعرض ما قدم على خشبة المسرح دون ان نتعرض لما ظل حبيسا بين جلدتي كتاب او سجينا داخل الادراج او قلقا في أعماق الافئدة والعقول ! ..

والمسرح عندنا له اكثر من ستار : القطاع العام ، القطاع الخاص ، والمسرح الاقليمي ، المسرح الجامعي وفرق الهواة ..

ومن الطبيعي ان نبدأ بالقطاع العام او مسرح الدولة ، فما هو الحصاد عددا وعتادا ؟!

قدم مسرح الدولة بفرقه الاربع ، من اكتوبر (تشرين الاول) حتى مايو (مايس) ، سبعة عروض فقط .. نعرض « القومي » مسرحيات **« فيدرا » و « الميت الحي » و « بداية ونهاية »** ، وعرض (الحديث) مسرحيتين « الشيطان يسكن في بيتنا » و « عالم علي بابا » ، وعرض (الطليعة) مسرحية « مولد الملك معروف » ، وعرض (الغنائي) مسرحية « عطشان يا صبايا » .

«فيدرا» كتبها الشاعر المسرحي الفرنسي « جان راسين » في القرن السابع عشر بطريقته الكلاسيكية حيث الشخصيات الرئيسية من الملوك والامراء وحيث الصراع يدور بين هذه الشخصيات والقوى الالهية العليا وحيث الاحداث تمس النفس الانسانية وتضغط على مشاعرها العاطفية وتجعلك تعاني ما بين تنفيذ الرغبة والامتثال للواجب .. فما هي « فيدرا » الحائرة بين اخلاصها لزوجها الغائب في ارض المعركة والذي تؤكد الاخبار انه استشهد وبين حبها لابنه الذي ترى فيه ذكرى الاب وشخصيته في شبابه وحيويته وعطائه .. وتظل تدفعها « اينون » للخيانة بدعوى الحياة الى ان يعود الملك وتقع الكارثة وتحل اللعنة ويحق الانتقام ..

وقد حاول المخرج الفرنسي « جان بيير لاروي » بمعاونة مهندس الديكور الفرنسي أيضا ان يفسر النص تفسيرا فرويديا ، فبالغ في تصوره للاحداث وبالغ الفنانون بالتالي في التعبير عن انفعالاتهم وحركتهم .. تحول أداء « سميحة ايوب » و « عبدالله غيث » وبينهما « امينة رزق » الى صراخ وتشنج لا يستهدف الا تصفيق الجمهور كرد فعل طبيعي للفعل التقليدي الذي يكاد يكون مبتذلا وعقيما ..

ومع ان تقديم الاعمال الكلاسيكية الفرنسية او الايطالية او اليونانية من حين الى اخر ، شيء طيب ومطلوب ، الا ان تقديمها بهدف « الفرقعة » الاعلامية و « المصلحة » المتبادلة يعد شيئا ممجوجا وغير كريم .. والا فلماذا هذا المخرج الفرنسي الذي ينتمي الى الصف الثاني او الثالث من مخرجي فرنسا ، ولماذا مهندس الديكور الفرنسي غير المعروف ؟! .. لا شك ان اكثر من مخرج مصري درس في فرنسا واخرج من قبل اعمالا فرنسية كلاسيكية وحديثة ، قادر على اخراج « فيدرا » بصورة افضل مما اخرجت بها .. وتلك هي القضية ..

« الميت و الحي » كتبها الروائي التقليدي « سعد مكاوي » بطريقة روائية لا تستجيب لدواعي المسرح وقوانينه ، على الاقل من حيث الشكل الذي يلجأ هنا الى « التقطيع » و « التنقلات » و « التنقلات » و « التفرعات » فها هو الطبيب العالم الذي يحاول التوصل الى اكتشاف دواء يعيد الموتى الى الحياة او يمنع الاحياء من الموت .. وها هو المجتمع يتصدى لمحاولته ويعمل على افشالها بدعوى الايمان ، فالحياة والموت من شأن الخالق ولا ينبغي للعلم مهما تقدم ان يتطاول وان يمتلك القدرة ..

وقد سعى المخرج الشاب « مجدي مجاهد » الى توحيد الاماكن المتباعدة في موقع واحد تسهيلا للحركة وتفاديا للاظلام المستمر ولكن كثرة المستويات لم تخدم رؤيته تماما ، ولهـذا ، تسرب الملل نتيجة لهبوط الايقاع العام .. هذا الهبوط يرجع اساسا الى « أمينة رزق » التي قامت بدور صامت لامراة طاعنة في السن مزمنة المرض ، و « عبدالرحيم الزرقاني » بهدوئه ورتابته و « حمدي غيث » بتقمصه لشخصية العالم العجوز الذي يحمل هموم الدنيا على كاهله .. أما « عبدالمنعم ابراهيم » فقد حاول ان يخفف من جفاف دوره وحواره دون جدوى ..

وهكذا حققت المسرحية فكرة « الموت » في المسرح ، دون ان تبعث فيه « الحياة » بأي حال من الاحوال وبأي صورة من الصور ..

« بداية ونهاية »رواية طويلة كتبها نجيب محفوظ في بداية « الثورة » وصورت للسينما واعدت للمسرح من قبل .. فما هو الجديد الذي أغرى المخرج الشاب « فتحي الحكيم » لاعادة تقديمها **على خشبة المسرح في عام ١٩٧٦ ميلادية ؟! .. هذا هو السؤال ..**

« الشيطان يسكن في بيتنا » أحدث مسرحيات الدكتور « مصطفى محمود » كتبها بالفصحى للنشر في كتاب ثم أعاد كتابتها بالعامية لتلائم جو المسرح عندنا وطبيعته .. « وشيطان » مصطفى محمود ، امرأة غانية وغنية ، رائعة الجمال وذكية ، تحتال على رجل دين وتقنعه بتحويل صومعته الصحراوية الى ملهى ليلي، بدعوى تطهير الفن واستخدامه في نشر الوعي والايمان .. وتستدرج المراة الرجل حتى تحتويه توطئة للانقضاض عليه ، ولكن الرجل يتمكن في اللحظة الاخيرة من محاصرة المراة المنحلة والقضاء عليها .. وهكذا ينتصر الانسان على الشيطان او هو ينتصر على الشيطان الساكن بداخله ، الكامن في اعماق نفسه .. بخلاف العالم « فاوست » الذي باع روحه للشيطان « نيفوستوفولب » من اجل المعرفة الكونية ، والراهب « بافنوس » الذي باع روحه وجسده للشيطانة « تاييس »

وقد طرح المخرج « حسن عبدالسلام » هذا النص على خشبة المسرح دون رؤية وبغير ترو ، فجاء العرض مشاهد من الحوار المتلاحق والرقصات المتعاقبة .. حتى موسيقى « محمد عبدالوهاب » لم ترق

الى مستوى هذا الاسم الكبير في عالم الموسيقى العربية ..

اما « محمد السبع » فلم يكن هو الممثل المناسب لهذا الدور المزدوج ، واما « ليلى طاهر » فلم تكن هي المرأة التي تستطيع ان تتغلب على الشيطان في البداية وان هزمت أمامه في النهاية ..

« عالم علي بابا » حلقة في سلسلة « اللف والدوران » التي قام بها « نبيل بدران » حول شكل واحد ومضمون واحد دون تطوير او تعميق ، من « البعض يأكلونها والعة » و «نحن نحب الكوسة » و « كلام فارغ » الى « هذه المسرحية » ..

أما مغارة علي بابا التقليدية فقد تحولت هنا الى بنايات **ضخمة وفاخرة ، وتكاثر الاربعون لصا واصبحوا الافا من الرجال** الوجهاء اصحاب المناصب والسلطان والمال والنساء الجميلات صاحبات الحسب والنسب .. والجميع يتجرون في كل شيء ، العرض والمال واحتياجات الناس ومقدراتهم ، بل ويتلاعبون في الاقتصاد الوطني والاخلاق القومية .. كل هذا تحت سمع وبصر القانون وفي ظل حمايته بينما علي بابا المصري المكافح الشريف الذي لم يسرق ولو مرة واحدة مثل « علي بابا » الاسطوري يحاول ان يقاوم هذا الفساد دون جدوى حتى يضرب ويبعد ومع هذا يصيح بأعلى صوته طالبا النجدة والاصلاح ..

وما يعاب على هذه الفكرة الجيدة ، فكرة نقل الاسطورة او التراث الشعبي الى واقعنا المعاصر ، هي المعالجة الكاريكاتيرية التي تعتمد على « النكت والقفشات » والتي تصل الى حد « التهريج والمهاترات » مبتعدة بذلك عن « الدراما » التي تقوم اساسا على بناء متماسك من المواقف المحكمة والشخصيات المتكاملة . ومع هذا فان الهدف ، وهو ايصال المعنى العميق والمغزى الدفين من خلال الكلمة اللاذعة والعبارة الساخرة او « الكوميديا » لم يتحقق لان المعنى معروف ومتداول من قبل والمغزى واضح ومعلن الحصول على المعطف وعلى المال .. وعندما يكتشف الازواج تلك مسبقا بينما فقدت الكلمة قدرتها على التأثير وضاعت قيمة العبارة لان اللدوعة والسخرية قد تحولتا الى نكتة وقفشة وبالتالي الى ضحكات سطحية ومسطحة بلا تأمل ولا انفعال ..

ويجيء « سعد أردش » صاحب المدرسة الفنية الملتزمة بفكر وايديولوجية ليحاول ان يصنع شيئا من أفضل النصوص المطروحة امامه في غياب النصوص الجيدة بعد ان ابتعد أصحابها او ابعدوا .. ولكنه لم يستعن بنجوم من خارج المسرح وعمل على اعطاء الفرصة لعدد من ممثلاته وممثليه فضلا عن مصممة الديكور ومصممة الملابس وواضع الموسيقى .. وانه قدم عرضا يتسم بالرشاقة والحيوية ..

ومن الممثلين من أجاد مثل « محمود التوني » و « نبيل بدر » ومن لم يتألق مثل « محمد الشويحي » و « عبدالوهاب خليل » ومن ظهر باهتا مثل « صلاح قابيل » و « عزيزة راشد » ومن كان مبالغا مثل « كوثر العسال » و « سمير وحيد » ...

اما العرض فلم يمثل « عالم علي بابا » الاسطوري ولم يمس « عالمنا المعاصر » .. ويبقى السؤال : **« لماذا ظهر علي بابا** كرجل شريف والمعروف انه كان « شيخ اللصوص التائبين » .. **فما هو المبرر الفني او الفكري** اذن لهذه الصورة الجديدة لشخصية علي بابا ؟! ..

« مولد الملك معروف » احدى طليميات « شوقي عبدالحكيم » الذي لمع في الستينات وكف عن العطاء في السبعينات ربما نتيجة لحجبه عن خشبة المسرح وجمهوره .. ومسرح شوقي عبدالحكيم يتميز بانه من التراث الشعبي المشحون بفكر وقضايا وتتميز مسرحياته بأنها من ذات الفصل الواحد المكثف بلا بداية ولا نهاية ، كما يتمتع أسلوبه بالبساطة والشاعرية رغم أمثلته ومصطلحاته الشعبية .

أما « الملك معروف » فله حكاية ، فهو ملك بسيط « ادى نفسه للناس .. لشعبه اللي هو منهم .. ومكنش فيه بيع ولا شراء .. ولا فلوس .. ولا عراك .. ولا حد بيكره حد .. والكل كانوا على حصيرة واحده .. » ويقع الملك معروف تحت تأثير الملك العون الذي يحاول ان يعيده الى الملك ويعيد اليه الملك دون جدوى .. فقد كره الحكم ولعبة الحكم وراح ينشر تعاليمه وافكاره بين الناس

وقد تناول « سمير العصفوري » هذه « الفانتازيا الخيالية » القصيرة ، وقدمها في عرض كامل وبشكل واقعي ، بعد ان جذبه هذا «اللون» من « المسرح الانتقادي » المتمثل في « كلام فارغ » التي قدمت في الموسم الماضي و « ليه .. ليه » كما سنرى بعد قليل .. وهو اتجاه أفضل بكثير من الاستعراضات الغنائية المسطحة والمتمثلة في « نجمة الفاتنة » و « جوازة بمليون جنيه »و « اولاد علي بمبة » التي قدمت في المواسم الماضية ..

فهو يلتزم هنا بتقديم شكل فني يخدم المضمون ويجسده ، دون اللجوء الى الحيل الرخيصة لاسترضاء الجمهور واثارة غرائزه ، ودون اللجوء أيضا الى النجوم من خارج المسرح .. استعان بالعناصر الشابة واعطاها الفرصة كاملة : « ابراهيم عبدالرزاق » الامتداد المصري للاخوين « حمدي وعبدالله غيث » و « فاروق يوسف » و «راوية أباظة » و « محمود القلعاوي » و « محمود الجندي » ..

اما « عبدالعظيم عويضة » فقد خرج بموسيقاه والحانه عن **الاطار الذي كان قد فرضه نفسه عليه واستسلم هو لطغيانه ، فلجأ** الى الموسيقى الشعبية واستعان بآلاتها الخاصة ثم طوع الصوت الصاعد « سهير طه حسين » لهذا النوع من الغناء الذي يتطلب **الحركة والتعبير بالوجه وباداء .. واستطاع « فوزي السعدني »** ان يغلف المسرحية والمسرح بديكوراته التي تقترب من شكل السامر وتدور في فلك الموالد وحلقات الذكر ..

ويبقى السؤال عن شكل العرض ، فهل هو « مولد » ام انه « مسرح » او هو « مولد ومسرح » **معا ؟!**

« عطشان يا صبايا » شيء سطحي ومسطح فرضه الصحفي « حسام حازم » على المسرح وتقبله « حسن عبدالسلام » ليقدمه من خلال المسرح الغنائي ويضيف بذلك الى رصيده من الاعمال المتعجلة الهابطة مرضا اخر .. **فالاوبريت او حتى المسرحية الغنائية** تعتمد على موضوع يصلح أصلا لاستيعاب الاغنيات الجماعية والفردية كما تعتمد على شخصيات تغني بطبيعتها **لا ان يفرض عليها الغناء ..** اما هنا فنحن في « حارة » داخل الاحياء القديمة حيث يحتدم الصراع بين جيل الشباب الذي يؤمن بالتجديد ، وجيل الشيوخ الذي لا يعترف الا بالقديم ، وكل ذلك في مجال الغناء ، والغناء وحده .. **اما الغناء نفسه** سواء كان قديما او حديثا فقد جاء ضعيف المستوى لحنا واداء ، واما التمثيل فقد جاء هو الاخر هابط المستوى رجالا ونساء .. لان المجموعة التي اشتركت في العرض ليست ضالعة في مجال الغناء ولا هي ضالعة في مجال التمثيل ، والمفروض فوق هذا وذاك ان تكون ضالعة في المجالين معا ، الغناء والاداء ..

ولهذا مر هذا العرض مر الكرام .. ولا زيادة !

ونتنقل الى « القطاع الخاص » او « المسرح التجاري » لنلتقي بعشرة عروض لعشر فرق مسرحية ..

فرقة « الكوميدي المصرية » قدمت مسرحية بعنوان « ليه .. ليه» شخصياتها اما حاكمة مستبدة او محكومة مغلوبة على امرها ، فيما عدا مواطن واحد ساءه نظام الحكم وتسلط الحكام ، فراح يكتب على جدران المدينة والقصر وملابس الحاشية كلمة « ليه » .. وأمام غموض الكلمة وما تحمله من تحد ، تثور الامبراطورة التي تتوهم انها « الاولى والاخيرة » وتأمر بالقبض على المجرم الذي تخلو به متنكرة داخل « السجن السياسي » لتواجه بنفسها ولاول مرة « المبعدين » وراء الشمس بلا وجه حق ولتدرك انها تقف وحيدة **فوق القمة الباردة وان آثاما رهيبة ترتكب باسمها .. فتقرر ان** يتولى الحكم لمدة شهر كامل « المواطن » المعترض على اسلوب الحكم .. ولكنه يتمكن من كشف أعضاء « مجلس الاكابر » او « مجلس الوزراء» **فضلا عن « البصاصين »** او « المخابرات » دون ان يجد البديل سواء في البشر او في القوانين ، فيعلن ان الحكم ليس « لعبة »

بينما تعترف الامبراطورة المستقيلة بان الحكم ليس « لعبتها » ثم تمنحه بدهسا ..

هكذا تنطبق عليها الحكمة التي تقول « ان كان الحاكم يعلم فتلك مصيبة وان كان لا يعلم فالمصيبة أعظم » ..

فاذا كان النص الذي كتبه « بهجت قمر » ـ واغلب الظن انه مقتبس فضلا عن ظهور اكثر من كاتب له ـ قد تناول « مسألة الحكم » بجراة وحيادية الا انه لم يتعرض لدور الشعب ومسؤولياته ومع هذا جعل من الحاكم « قديسا وضحية » ..

اما اخراج « سمير العصفوري » فقد افتقد الى الرؤية الشاملة وان لم يخل من اللمحات القليلة المبدعة .. واما عن الممثلين فلم يتميز غير « فؤاد المهندس » بأدائه المتأني الهادىء الذي يتناسب دوره كمواطن ثائر وحاكم عادل ثم كمحب لا يملك حتى العطاء ..

وقدمت فرقة « ثلاثي أضواء المسرح » مسرحية تدور احداثها داخل أحد « بوتيكات » شارع الشواربي الشهير والذي ازدادت شهرته بعد حادث القتل المؤسف .. هذا الحادث التتري الذي راح ضحيته مواطن صالح ومتحضر لم يستطع ان يقاوم « عنتر زمانه » بتخلفه وهمجيته ومنطق الناب الذي يحكمه ويطلقه في قلب العاصمة العريقة بكل تاريخها الحافل المجيد !

وقد وفق السيناريست « فيصل ندا » في اختيار موضوع لمسرحيته « من أجل حفنة نساء » هذه القضية الملحة على وجدان الرأي العام الشعبي في مصر منذ عجز القانون عن وضع حد لجشع وصلافة هؤلاء الطفيليين الذين أثروا بالتهريب والاحتيال لحساب وعلى حساب تطلعات الطبقة البورجوازية على اختلاف درجاتها ومستوياتها ..

وهكذا تجيء المسرحية برؤية فيها من « التوقع » و « التحذير » قدر ما فيها من « الانذار المبكر » .. ولكنه الانذار بعكس ما يمكن ان يحدث .. وقد حدث في الواقع ان اعتدى صاحب بوتيك على أحد الزبائن .. اما في المسرحية فالزبائن هم الذين «يحاولون» الاعتداء على صاحب بوتيك لانه يلعب بعواطف النساء واقتدار الرجال .. فهو يعرض للبيع معطفا يبلغ ثمنه الف جنيه ، تتعلق « حفنة من النساء » تقع الواحدة بعد الاخرى في حبائله بهدف الخيانات او عندما يضطرون للاختلاس تحقيقا لرغبات زوجاتهم المحمومة يتوجهون الى ذلك « النصاب ، الافاق » بدافع الانتقام منه والفتك به .. ولكنه يفلت هو وزميله من الموت بالعودة الى مهنتها الاصلية « بيع الامشاط » في الشوارع الخلفية بعيدا عن شارع الشواربي المفتوح والذي أصبح مكشوفا أمام الجميع ..

اما المعالجة فلم ترتفع الى مستوى الفكرة .. كذلك لم يرتفع اخراج « حسن عبدالسلام » الى مستوى مسرحيات سابقة له ..

واما الثنائي « جورج وسمير » فقد انطلقا بعد عودتهما انطلاقا يعتمد على طبيعة شخصيتيهما الكوميديتين المتطورتين لا على طبيعة دوريهما واقعيا وكتابة ..

وقدمت فرقة « مدبولي » مسرحية تقليدية البناء والمضمون باسم « راجل مفيش منه » كتبها وافد جديد الى المسرح هو « عاصم توفيق » الذي اعتمد على نجاحه في الكتابة للتلفزيون فقدم للمسرح « نصا تلفزيونيا » لا صراع فيه ولا قضية .. موظف صغير وساذج ولكنه مخلص وشريف ، يحب احدى زميلاته حبا خالصا ولكنه غير متكافىء ، فهو يكبرها سنا ، ومع هذا يصدم في حبه بعد ان يكتشف علاقة محبوبته بمديره .. ومن خلال هذه العلاقة يتكشف امامه الفساد الذي يحكم كل المحيطين به ـ رشوة ، واختلاس ، تسلط ، استغلال ، انحراف ، انحلال ، خيانة ، خداع ، تملق ـ فيكفر بكل القيم والمبادىء ويقرر ان يعيث في الارض فسادا مثل كل البشر .. وفجأة تظهر امامه الفتاة لتثبت له انها مظلومة وضحية ولكنها عفيفة وفاضلة ، فتعيد اليه توازنه وتدفعه الى الثورة على هذا الفساد بعد ان سكت عليه طويلا ، فأصبح بالرغم منه شريكا ، بل كاد ان يتردى هو الاخر في ذلك الجرم !

وهكذا ينتفي « الفكر » او الضلع الاخير في شعار «المدبوليزم» المثلث « متعة ، فن ، فكر » ..اما « الفن » والمتمثل هنا في « الاخراج » فلا نبض فيه ولا ابتكار لان المخرج هو « عبدالمنعم مدبولي » نفسه الذي يقف بين «الكوميديا الريحانية» و «الكوميديا الحديثة» دون ان يقدم ما يمكن تسميته « بالكوميديا المدبولية » أيا كانت هذه الكوميديا .. واما « المتعة » او « الاداء » فهو يعتمد على « عبدالمنعم مدبولي » نفسه في الوقت الذي انشغل فيه بمباشرة الاخراج ومتابعة الادارة فلم يظهر في اسعد حالاته ، ولذلك كدنا نخسر فيه الممثل المتمكن البارع او « نجم الكوميديا الاول » دون ان تكسبه مخرجا او منتجا .. فأين « المدبوليزم » اذن ؟!

وقدمت فرقة « الريحاني » مسرحية ميلودرامية على طريقة السينما بعنوان « يا حلوة ما تلعبيش بالكبريت » .. فتاة متعلمة ومتدينة تعمل في قريتها مدرسة ومشرفة بملجأ للايتام ... وفجأة يصل من العاصمة « محضر » يعلنها بحقها في ميراث امها المتوفاة حديثا .. تستقبله في البداية ابنة عمها سجينة « الدوار » والمزارع الذي يتودد اليها بلا أمل ، ثم يستقبله خطيبها الساذج وعمها الفلاح الطيب وابوها حلاق الصحة .. ويتفق الجميع على رفض « الميراث » حتى لا تصدم « الفتاة » فهي تعلم ان امها قد توفيت منذ زمن بعيد ، ولا تعلم في الوقت نفسه انها كانت راقصة وصاحبة كباريه ، الامر الذي دعا الحلاق الفقير الى الانفصال عنها ، مفضلا ظلام القرية على صخب المدينة ..ولكن « مدير الكباريه » الوسيم والذي يصل في اعقاب « المحضر » يكشف الحقيقة ويضع الجميع امام الامر الواقع ، ثم يساومهم على الاتفاق .. يدير هو الكباريه ويضمن لهم مبلغا شهريا يصل الى الف جنيه .. هنا يتحول الجميع ويلهثون وراء الاتفاق المغري ، فيما عدا الفتاة وعمها الذين يقاومان الى حين .. وبعد اشهر قليلة يبدأ المدير تلاعبه في خطة للاستيلاء على الكباريه .. وهنا يقرر الجميع الذهاب الى القاهرة وتنفيذ الاتفاق او طرد المدير وتولي الادارة .. وبالفعل تخلع الفتاة « الطرحة » وتضع « الباروكة » فضلا عن ثياب السهرة العارية والكأس والسيجارة .. كذلك تفعل ابنة عمها التي تقدم « وصلات غنائية خفيفة » الى جانب هذا كله .. اما خطيبها فيجاري « الجو » ولكنه يغفل عنها في محاولات مستمرة لاعادتها الى حياتها الطبيعية والتضحية بهذا الثراء الضار والخطير معا .. واما والدها فيغرق في هذا « الجو » بل ويتزوج من راقصة الكباريه الاولى وهو الذي ترك زوجته من قبل لانها احترفت الرقص وامتلكت كباريها .. بل ويبدأ في المطالبة بحقه في الكباريه او في التركة رغم عدم احقيته في شيء .. وفيما عدا هؤلاء يظل عمها على مبدئه رافضا هذا السقوط وذلك الانحدار ، كما يسلك سلوكه محب ابنته الذي يستسلم لليأس ويعود الى القرية وحيدا .. وتعاني الفتاة كل شيء الادارة والزبائن ووالدها وخطيبها .. وفي لحظة اليأس يعود « المدير » المطرود ليقدم فروض الطاعة والولاء ويصرح بحبه وباستعداده غير المشروط للوقوف الى جوارها .. وتقبل «الفتاة» لانها كانت تحبه هي الاخرى .. ويقبل خطيبها السابق لانه يحبها وحتى لا تلعب الحلوة بالكبريت ..

وواضح ان المواقف ـ في مثل هذا المناخ الواقعي الذي مصدره عبداله فرغل ـ غير مقنعة لانها غير « محبوكة » .. كما ان الشخصيات لا تخضع لمنطق سيكولوجي يحكمها لانها غير « مرسومة » بعناية وخاصة فيما يتعلق بتحولها ..

ويجيء الاخراج فلا يهتم بالحركة والايقاع قدر اهتمامه بالاستعراضات على ضعفها والاغنيات على شحوبها .. فالمخرج الذي يلعب في السينما ويلعب بها يقع في خطأ عندما ينتقل الى المسرح بمفهوم هذه السينما الخاصة به .. لقد كان الذي لعب بالكبريت في هذه المسرحية هو « حسن الامام » نفسه ..

وقدمت فرقة « الهنيدي » مسرحية بلا هوية اسمها « يا عالم نفسي أتسجن » إقتبسها « وحيد حامد » ثم ادعى انه كتبها ... كتبها عن شخص ضائع بلا هوية ، بيته الطريق العام ورصيده الامانة والصدق ، ظروفه الاجتماعية غير معروفة وخطته للمستقبل غير واضحة بل تكاد تكون سرابا لا وجود له .. وفجأة يظهر امامه ومن حوله « نشال » لا يجد ما يسرقه منه فينصحه بان يتحول هو الاخر الى « نشال » حتى يقبض عليه متلبسا فيساق الى السجن طمعا في مأوى مضمون وثلاث وجبات مجانية لمدة ثلاث شهور قابلة للتجديد ..

ويحاول الرجل ان « يسرق » فيفشل ، ثم يحاول ان « ينصب » على مطعم كبير فيفشل مرة اخرى .. وتقود الصدفة الى طريقه صديق قديم استطاع ان يثري عن طريق التهريب والدعارة .. هذا الصديق يتحكم من ضمه الى « الوكر » واستخدامه في عمليات « تسليم المخدرات » ..ولكن الرجل يتنبه الى خطورة مهمته فيتحايل على التخلص منها اولا ثم على التخلص من افراد العصابة بعد ذلك وتخليص الفتاة الجامعية التي تعيش في الوكر دون ان تدري عنه شيئا .. ومع هذا يقبض عليه ويرحل الى السجن لتتحقق أمنيته في النهاية ..

مضمون سلبي لشخصية سلبية تعيشه في ظروف غامضة وسط مجتمع لا يمكن ان نتهمه كله بالفساد او نتهم كل عناصره بالفشل او بالنجاح المبني على الفشل .. فمن خلال صور متعددة ومتنوعة نصطدم بشخصية اللص الذي غيره الى السرقة ، وبشخصية المنتحل ليسرق في ظله ثم يشجع غيره على مجاراته في ذلك السبيل ، وبشخصية المرأة اللعوب التي تدير وكرا لكل انواع الفساد ومع هذا تحاول ان تحمي شقيقتها من معايشة تيارها الفاسد حتى النهاية وان ضعفت امام المغريات وكادت ان تؤدي بها الى الهلاك ، وبشخصية الرجل الفاشل في دراسته والذي يرتمي في احضان هذه المرأة ليحقق ثراء مزيفا .. كل هذه الشخصيات المشوهة لايمكن ان تعبر ولو عن شريحة في المجتمع ، لان الفن اختيار ولا ينبغي اختيار الحالات الاستثنائية والتركيز عليها ولان المسرح صراع وقد انتفى الصراع هنا لعدم وجود شخصيات متعارضة ..

ثم ما معنى اصرار هذا الرجل رغم طيبته على الالتحاق بالسجن وكانه يبحث عن وظيفة كريمة او عمل شريف ؟ هل هي دعوة لتمجيد السجن ولمجرد الهروب من مجتمع ضيق يعيشه في ظروف غير صالحة ؟! هذا هو السؤال ..

وقدمت فرقة « المسرح الجديد » مسرحية بعنوان « انتهى الدرس ياغبي مقتبسة عن الفيلم الامريكي « شارلي » .. وبطل المسرحية شاب متخلف عقليا ، يجري عليه أحد العلماء تجربة دقيقة لزراعة الذكاء ، وتلقنه ابنة العالم دروسا في السلوك العام ومحو الامية .. ونتيجة لتعلق الفتى بمدرسته تنجح الجراحة.. ولكنه يكتشف بذكاء خارق زيف الانسان ولا جدوى الحياة ، فينتكس مرة اخرى ويعود الى حالة الغباء ..

الفكرة جادة والمعالجة جيدة ، ولكن البناء الفني وقع في التركيز على شخصية واحدة تخبطت هي نفسها على امتداد الفصل الثالث الذي غرق في السفسطة كما ضاع الفصل الاول في الثرثرة ..

وتتوقف عند « محمود المليجي » عملاق « الارض » على شاشة السينما ، لنجده هنا جسما فنيا بلا دور ولا روح وتلك هي المشكلة .. ويستوقفنا « توفيق الدقن » وذلك هو الشيء المحزن .. اما « محمد صبحي » فهو نجم هذا العرض بلا منافس لقيامه بدور بالغ التعقيد والحساسية وحضوره الفذ فوق خشبة المسرح بحيث كان يؤدي غيابه عنها الى جمود وموات ..

وقدمت فرقة « اردش ـ ابو سيف » او « سعد أردش وليلى ابو سيف » تجربة جديدة تجمع بينهما من ناحية وبين فايز حلاوة وفتحي العشري من ناحية اخرى .. فالمسرحية هي « صاحبة اللوكانده » للكاتب الايطالي الكلاسيكي كارلو جولدوني ، ترجمها عن الفرنسية فتحي العشري وعربها فايز حلاوة بحيث التزم التزاما كبيرا بالنص الاصلي فلم يغير على اسماء الشخصيات والبلاد .. ثم قام سعد اردش بمغامرات ثلاث ، اولها انه دخل ميدان الانتاج على مستوى القطاع الخاص بغير نجوم ومفهوم القطاع الخاص بل واقرب الى مفهوم القطاع العام ، وثانيها انه اخرج العرض بطريقتين مختلفتين مرة داخل قاعة فندق الميريديان لاول مرة وبشكل شبه دائري حيث يؤدي الممثلون ادوارهم وسط الجمهور من الناحيتين ، والمرة الثانية على خشبة مسرح الطليعة بشكل تقليدي وبديكورات واكسسورات ، وثالث هذه المغامرات اسناد البطولة الى الدكتورة ليلى ابو سيف التي تدرس ادب المسرح وتخرج بعض اعمال الهواة لكنها تقف على المسرح لاول مرة وحولها من النجوم صلاح منصور وعبدالمنعم ابراهيم واحمد زكي وسعيد توفيق وخديجة محمود كل في دور جديد عليه ..

والغريب ان التجربة نجحت في « الميريديان » اكثر مما نجحت على مسرح الطليعة رغم غلاء اسعار تذاكر الاول وبعده عن وسط العاصمة ورغم انخفاض اسعار تذاكر الاخير ووجوده في قلب العاصمة .. ترى ما هو السبب بالضبط ؟!

اما فرقة « تحية كاريوكا » فقد استمرت في تقديم مسرحية « يحيا الوفد » تأليف واخراج وتمثيل « فايز حلاوة » ..

واما فرقة « عمر الخيام » فقد استمرت في تقديم مسرحية « انهم يقتلون الحمير » تمصير « لينين الرملي » واخراج « جلال الشرقاوي »..

واما فرقة « الفنانين المتحدين » فقد استمرت في تقديم مسرحية « شاهد ما شفش حاجة » تمصير ابراهيم الدسوقي ومصطفى ابو حطب اخراج « هاني مطاوع » ..

واضح من هذا العرض ان فرق القطاع الخاص تعتمد اعتمادا كليا على التمصير والاعداد والاقتباس دون ان تغامر بتقديم نصوص محلية مؤلفة تأليفا خالصا او نصوص عالمية مؤلفة تأليفا خالصا كذلك ...

وننتقل الى « المسرح الاقليمي » فنفاجأ به وقد اصابه العطب ونالت منه الشيخوخة ، فهو قد اعتمد على عدد النصوص القديمة تتقاذفها المواقع والمراكز المسرحية دون محاولة لتقديم الجديد .. حتى مهرجانات هذا « المسرح » اصبحت روتينية لا روح فيها ولاحياة .. ولذلك تستوقفنا غير تجربتين عرضتا في منطقة واحدة هي محافظة البحيرة .. الاولى قدمها « هاني مطاوع » بدمنهور على مسرح عادي حيث اخرج «رسول من قرية تميرا» لمحمود دياب والثانية قدمها « عبدالعزيز مخيون » بقرية زكي افندي وسط الدوار حيث اشترك الفلاحين في اعادة كتابة مسرحية « الصفقة » لتوفيق الحكيم ..

ولكن ما يذكر لمسرح الثقافة الجماهيرية انه رغم شيخوخته الا انه يعتمد اعتمادا اساسيا على النصوص المحلية المؤلفة سواء لكتاب كبار او لمواهب جديدة يعمل على اكتشافها وتقديمها ..

ونصل الى « المسرح الجامعي » لنراه هو الاخر وقد اصابته انتكاسة غريبة هذا العام بعد ان كان في قمة فورانه وشبابه في العام الماضي بصفة خاصة والاعوام القليلة الماضية بشكل عام ..

فلا يمكننا ان نذكر سوى ثلاثة عروض لجامعة القاهرة ، الاول « كرنفال الاشباح » مسرحية « موريس دوكوبرا » أخرجها « شاكر خضير » لكلية التجارة ، والثاني « الدرس » مسرحية « يونسكو » اخرجها « محمد صبحي » لكلية الاداب ، والاخير « علي الزئبق » مسرحية « يسرى الجندي » اخرجها « فيصل عزب » لكلية الزراعة .. كما يمكننا ان نذكر عرض منتخب جامعة حلوان وهو مسرحية « بيكيت او شرف الله » لجان انوي اخراج حسين عبدالقادر ..

ويلاحظ ان المخرجين الاربعة ـ ومعظمهم أخرجوا للكليات والمنتخبات الاخرى ـ من المحترفين الشباب او من الخريجين القدامى الذين يعملون في مجال المسرح .. أي أن فكرة « الاكتفاء الذاتي » غير قائمة وغير مطبقة على الاطلاق .. ولكن الى جانب هذه السلبية

تبرز أيجابية هامة وهي ان معظم العروض قدمت باللغة العربية الفصحى وتناولت اعمالا عالمية او عربية ذات قيمة رفيعة .. كل ما يعيبه على عروض الجامعات لهذا العام هو المستوى الفني الهابط وعدم الانضباط في التنفيذ والمواعيد ..

ولكن هل يعود « المسرح الجامعي » الى مجده السابق كتيار جاد وجيد يدفع بالحركة المسرحية الى الامام ؟!

واخيرا نصل الى « مسرح الهواة » لنجده قد اوشك على الموت بالفعل رغم صخبه القديم ومساهمته الفعالة في اعقاب « النكسة » وبعد « النصر » .. أين هو الان « مسرح الهواة »؟! هذا هو السؤال الكبير في هذا العرض السريع لموسم مسرحي اخر ينتهي في ظل قيادة ثقافية تترك الساحة لقيادة ثقافية اخرى جديدة ترجو ان تكون « حكيمة » لتعيد تصحيح الاوضاع وتطوير الفنون والاداب وفي مقدمتها « المسرح .. أبو الفنون » اليس كذلك ؟! ..

تونس

من ابو الاغلب

تجارب قصصية حديثة

بدعوة من المركز الثقافي الدولي بالحمامات التابع لوزارة الشؤون الثقافية وبالاشتراك مع بعض أعضاء نادي القصة حضر الى تونس أربعة كتاب فرنسيين وتبادلوا الرأي حول التجارب القصصية الحديثة . وهؤلاء الكتاب هم : (كلود سيمون) المولود في تاناناريف بمدغشقر سنة ١٩١٣ والذي يعتبر من الروائيين الفرنسيين البارزين أمثال ميشال بوتور ، و آلان روب غرييه ، من أهم مؤلفاته الروائية : (المخادع) سنة ١٩٦٤ و (الحبل المشدود) سنة ١٩٤٧ (وشعائر الربيع) سنة ١٩٥٤ و (الريح) و (معركة فاسلاد) سنة ١٩٦٩ .

ثم جان بيرقاي الروائي وكاتب المسرحيات والناقد الفرنسي الذي نشرت له كتب متعددة من أبرزها في القصة (بين الشوارع) و (السد) و (مجانسات) و (الخفقان) وفي الشعر ديوانه (بيضاوي) . (وميشال تورني) المولود بباريس سنة ١٩٢٤ وهو مترجم وناشر وكاتب اذاعي وتلفزي ، وله مؤلفات منها (الجمعة) او (حافة المحيط الهادي) ... و (الحوادث الجوية) وغيرهما .

ورابع هذه المجموعة هو الناقد (جون ريتسات) .

وقد استمر هذا اللقاء من ٢٨ الى ٣١ ماي ١٩٧٦ وكانت الاسئلة المطروحة لتقع الاجابة عنها من طرف الكتاب المشاركين هي :

١ ـ ما هي الدوافع النفسية والخارجية التي جعلتك تكتب القصة ؟

٢ ـ كيف . وهل تراعي في كتابتك جمهور القراء ؟

٣ ـ ما هي التقنيات التي تستعملها في كتابتك ؟

٤ ـ هل لتقنياتك هذه علاقات او تأثيرات بتقنيات الكتابة القصصية المنتشرة في العالم ؟

وكانت هذه الاسئلة كما ورد في الدعوة المصاحبة عبارة عن نقطة انطلاق لتقابل الاراء وتلاقحها .

واثناء هذا الملتقى عبر بعض القصاصين عن آرائهم في الاتجاهات القصصية السائدة في العالم العربي والغربي ، ورسموا صورة لتجاربهم الادبية والانسانية ، ولوجهة أدبهم . وقام هؤلاء القصاصون الفرنسيون بابداء ملحوظاتهم حول اتجاه الرواية والقصة المعاصرة والغرض الذي يجب ان تخدمه .

ورغم ان الملتقى انتقد من طرف بعض كتاب القصة واعتبر بمثابة حوار في اتجاه واحد ، ولم يحضره الا عدد محدود من الكتاب بحجة ان الكتاب التونسيين يعرفون تجارب نظرائهم بينما لم يقرأ هؤلاء الكتاب لاي كاتب عربي فان الملتقى كن خطوة نحو الحوار بين الثقافات الذي يمكن ان يتواصل بعقد ملتقيات قصصية اخرى بين القصاصين وبين أدباء ينتمون الى البلاد النامية ، والى العالم الثالث حيث تتشابه المشاكل . وخصوصا بين قصاصين ينتمون الى لغة واحدة هي العربية ووطن واحد هو البلاد العربية .

وتطبيقا لهذه الغاية فان اتحاد الكتاب التونسيين يزمع تنظيم ملتقى قريب يضم عددا من القصاصين الشبان من مختلف البلاد العربية ليتحاوروا حول قضايا الادب والتجارب القصصية ، وليبحثوا موضوع القصة والقضايا الاجتماعية .

ملامح بيراندللو العربية

من الكتب المتميزة بنظرة خاصة وموقف خاص من الادب العربي. صدر عن الدار العربية للكتاب بتونس هذه الاسابيع كتاب الاستاذ محمد التليسي الليبي المعروف وهو بعنوان (كراسات أدبية) وفيها يتناول المؤلف شخصيات أدبية معروفة كبراندللو ، وبرناردشو وهنريك ابسن ، ومرسال بروست ، ودوستويفسكي وبلزاك وموباسان .

والطريف في هذا الكتاب هو ان مؤلفه يحلل هذه الشخصيات الادبية من خلال وجهة نظر عربية ، ولا يكتفي بعرض كتبها او استعراض حياتها كما يفعل النقاد ، ولا يكتفي كذلك بنقل ما قيل من الاراء حولها ، وترجمته عن اللغات الاجنبية .

يعد مؤلف هذا الكتاب من بين أهم الادباء في المغرب العربي ، له من المؤلفات دراسته عن (الشابي وجبران) و (ومعجم معارك الجهاد في ليبيا) و (مختارات من القصص الايطالي) وغيرها . وهو من بين الادباء العرب القلائل ممن اهتموا بشخصية بيراندللو على الخصوص ، وكتبوا عنها كتابات مستفيضة ، وذلك لاتصاله الوثيق باللغة الايطالية واجادتها اجادة دقيقة .

وفي هذه الكراسات الادبية بالذات يتناول الكاتب شخصية بيراندللو من خلال العناوين التالية : (لماذا بيراندللو ؟) و (اربعة اجيال من الاضاء) و (بيراندللو وبلد اللصوص والافاعي والسماء الساطعة) و (وبين الشمال والجنوب) و (ملامح عربية في أدب بيراندللو وحياته) و (وبيراندللو والبحث عن الحقيقة) و (بيراندللو ومسرح اللامعقول) و (عيون الاخرين) و (ستة اشخاص يبحثون عن مؤلف) الى اخر الفصول التي تبحث في شخصية بيراندللو .

والدافع الذي حمل خليفة التليسي على دراسة بيراندللو كما يقول في مقدمة كتابه هو ان بيراندللو مثل بأدبه في جملته ثورة على الاسلوب البلاغي ، وقد تطلب الامر منه جهدا مضنيا يبذله لكي يؤكد وجوده الادبي في وجه تلك الموجة الكاسحة من الادبالحسي الذي كان يرفع رايته في ايطاليا الشاعر غابريلي دانتزيو .

وكان من العسير في غمرة الاعجاب بهذا الادب الحسي . وذلك الطلاء البلاغي ان يصغي الناس الى ذلك الصوت الخافت المتصاعد الذي يمثله أدب بيراندللو ، فاتهموه بالغموض والاغراب ، وغلبة النزعة الذهنية على أعماله والتأثر بالنزعات (الشمالية) من الادب الاوربي وروحه الغريبة البعيدة عن الادب اللاتيني والفكر الذي ينتمي الى البحر الابيض المتوسط باشراقه وصفائه ووضوحه .

ولم يستطع هؤلاء ان يفطنوا الى خطأ هذه الاحكام كما لم يستطيعوا ان يدركوا ملامح التجديد في أدب هذا الكاتب الصقلي

مولدا ونشأة وتكوينا فكريا وعاطفيا ، ذلك التجديد الذي حقق به الادب الايطالي على يديه وربما للمرة الاولى في هذا العصر تجاوزا لذلك الادب الاقليمي المحدود المعروف باسم « البروفاتشيا لزمو » فاستطاع ان يحطم هذه الدائرة الضيقة ، ليؤكد نفسه على صعيد الادب الانساني العالمي ...)

لقد عاش بيراندللو مظلوما من قبل أهله الايطاليين الذين لم يعترفوا له بمزية او فضل واستعسروا أدبه ، ووصفوه بالغموض مما حدا باحدى الصحفيات الايطاليات الى ان تلقي على المؤلف سؤالا استنكاريا حين علمت باهتمامه ببيراندللو قائلة : (لماذا بيراندللو ؟) وربما كان هذا الكتاب هو اجابة على ذلك السؤال الشامل ، وان كان المؤلف يشعرنا بان بيراندللو والاهتمام بأدب بيراندللو انما هو اهتمام بالشخصية الحضارية للامة العربية التي أثرت في جنوب ايطاليا وتركت ميسمها على كل مظاهر الحياة الفكرية هناك . مما جعل الكاتب يهتم بالملامح العربية لادب بيراندللو وحياته قائلا : (لا يخطىء الباحث في العثور على بعض الملامح من التقاليد العربية الشرقية في حياة بيراندللو نفسه التي تؤكد تلك القرابة الروحية الحضارية التي قامت بيننا وبين تلك الجزيرة المشرقة التي مثلت عبر التاريخ نقطة التقاء وقفزات متبادلة بين ضفتي هذا البحر الحضاري العريق .

وربما التقينا بأول هذه الملامح في ذلك التماسك العائلي . وفي ذلك الطابع الابوي (باترياركالي) الذي يهيمن عليها ويعطي للأب والكبير في هذه الاسرة مكان الحاكم الاول المستبد بأمرها المسير لشؤونها . وصاحب الكلمة الاولى والاخيرة في كل أمر من أمورها .

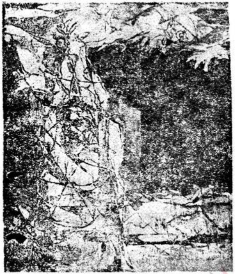
وقد كان ذلك هو شأن والد بيراندللو الذي كان واحدا من عائلة كبيرة تتألف من ثلاثة وعشرين بين اخوة واخوات أحياء منهم واموات . وتبرز شخصية الوالد ضمن هذه العشيرة الكبيرة كنموذج للعصامية والتحدي ومغالبة الظروف والمغامرة والجمع بين القسوة والشهامة والكرم والاستعلاء وامساك النفس حتى في التعبير عن مشاعر المودة والقرب من الابناء الذين كان يحبهم ويحدب عليهم ويهتم بأمرهم ، ولكن بطريقة تحافظ على المسافات بين الافراد ، وتتشبث بالجدران النفسية بين الاجيال وقد كان هذا الجدار النفسي الذي قام بين الابن وأبيه سببا في تلك الفلسفة الاجتماعية التي تبناها بيراندللو . تلك الفلسفة التي تتمرد على الحصار الاجتماعي وتنفي الاتصال بين الذوات ، وتحكم على الانسان بالغربة والانحصار داخل قوقعة الذات .

والملمح العربي الثاني في شخصية بيراندللو تسرب اليه من خلال شخصية أمه : (هذه المرأة الراضية المستكينة الى قدرها المحتوم والتي تعلمت من بيئتها احترام الزوج والطاعة له ، والاذعان لرأيه والتماس السبل لمرضاته . وقد قدمها لنا بيراندللو في صورة من خلال بعض نماذجه فقال عنها (انها تعلمت منذ زمن ان تزن كل الآلام والمساوىء بميزانها الصحيح حتى توفر على زوجها كل اسباب الضيق والغضب .. وقد تمكنت خلال ثلاثين سنة من الحياة الزوجية ان تروضه وان تخفف من غلوائه باسلوبها اللين الوديع ، كما كانت تتجاوز له وتصفح عن اخطاء ليست هينة دون ان تفرط مع كل ذلك في كرامتها او تثقل عليه بصفحها وغفرانها) . اما الوجه العربي الثالث في حياة بيراندللو فيطالعنا كما يقول الكاتب (في الطريقة التي تم بها زواجه . فقد خطب له ابوه ابنة شريكه في منجم الكبريت وقبل هذا الزواج بها على غير معرفة سابقة او اختيار شخصي ، وقد أقام شهرا كاملا في بلدته يتحين الفرصة لرؤية هذه الرفيقة التي سوف يكون لها شان خطير في ادبه وحياته . وقد كانت تقاليد البيئة الصقلية في تلك الفترة من الصرامة والقسوة بحيث لا تجيز الاختلاط بين الرجال والنساء ، كما كانت الاسرة التي اصهر اليها معروفة باسرافها الشديد في الغيرة على نسائها .

ويقول المؤلف في خاتمة ملاحظاته عن المؤثرات العربية في حياة وادب بيراندللو (ان المرء لا يخطىء في الاحساس بالتأثر والعادات العربية في هذه الطريقة من التكفين بل لا يخطىء المرء في الاحساس بالاثر العربي في سيطرة فكرة الموت ، وحضوره الدائم في شعوره وأعماله الادبية ذلك الحضور المذكر ببطلان الاشياء وزوالها .

وقد كانت وصيته الموجزة في اخر موقف من مواقف الاستخفاف بالحياة ومظاهرها الخارجية الزائفة نوعا من الاحتجاج على زيف المشاعر الاجتماعية (لا ارغب أن أكسى بشيء عند موتي ، يكفي أن أكفن عاريا في قطعة من القماش بزهور حول سريري ، ودون شموع موقدة ، عربة للفقراء من أسوأ طراز . لا يرافق جثماني أحد من الاقرباء ولا الاصدقاء . يكفي العربة والحصان والحوذي أرغب في ان تمضي مراسم موتي في صمت ، ولا اريد ان يبقى مني شيء حتى الرماد) .

فنون تشكيلية



المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للفنون التشكيلية : الفنان اليوم مساهم في بناء المجتمع :

من معطيات الحضارة العربية الجديدة ، انها بدأت تكتسب قيمتها بمنح نفسها طرقاً متنوعة للتحرر . ومن معطياتها الاخرى : انها لم تعد ترغب ان تعيش في الظلام ؛ انما ها هي تظهر مقدرتها على النهوض واضاءة عشرات الطرق .

بغداد ،من ١٧ لغاية ٢٧ من الشهر الماضي استقبلت اكثر من ١٢٠ فناناً وناقداً ومشرفا فنيا ، ورقيبا يمثل منظمات كثيرة ، برابطتهم الدولية للفنون التابعة لليونسكو ، وذلك لعقد المؤتمر الثامن في بغداد . حتى ان رئيس الوفد الجيكسلوفاكي عبر عن مشاعره قائلا : لقد أدهشني استقبال هذا العدد الكبير من الفنانين وخلق حالة من انسجام ديمقراطي فيما بينهم . ذلك لان هذا المؤتمر ، بما يحتويه من شعارات ، واهداف انسانية : سيؤدي الى تفجير مجموعة من الاسئلة لدى الفنان .اسئلة بصدد المصير ، وبصدد تحسين وجودنا فوق هذه الكرة .

انني اللحظة اتذكر خطاب مارشال مالدكالا ، الرئيس بالوكالة اذ تحدث عن مشاكل العصر : تلوث البيئة ، الحرب ، الدمار ، العنصرية الخ .. وانه ذكر بحزن عميق ومخيف : ان نهاية عالمنا الجميل الرائع تكاد تقترب لقد ذكر ذلك ، وهو يشير الى اهداف المنظمة الدولية ، والى دور الفن في انه اذا ما استطاع منح الغلبية سكان لارض رؤيا جمالية وخبرة ثقافية جيدتين ، فاننا سنحول اغلب الكوارث الى مشاريع سلام وحياة انقى واسهل .

لقد ذكر ذلك ، ليذكرنا بحل جميل ، ولكنه ليبرالي كما اعتقد – من ان تقارب وجهات النظر بين الفنانين الذين يعيشون في كلمكان ، بغض النظر عن انظمتهم السياسية ، يستطيع التأثير في مسار الحضارة وهذا مؤكد لولا ان الرابطة ، وهذا ماظهر بوضوح ، لاتمتلك وجهة نظر سياسية محددة .

ولكن مع هذا نستطيع ان نفهم ، من خلال وجهات النظر المختلفة : ان الفنانين في العالم يمتلكون قدرة النضال ضد اشياء كثيرة : تلوث البيئة ، الحرب ، الجوع ، لاغتيال السياسي ، الفاشية الخ .

باختصار : لقد جاءت الى بغداد ، ٢٣ ، لجنة وطنية ، كانت لها اهداف وفعاليات مختلفة : ندوات ، محاظرات ، مقررات ، معارض ، ومناقشات ..

وبهذا المعنى ، ولاول مرة ، كما اعلم ، يحدث ان يلتقي في عاصمتنا التي بهرتهم باشياء كثيرة : ممثلو دول مختلفة الانظمة ، اشتراكيون ، رأسماليون ، ولكنهم قبل ان يكونوا سياسيين ، يمثلون الفن الذي يسعى ، منذ البدء من اجل ان نعيش فرصتنا الوحيدة بأستقامة ، وشرف ، وحرية .

ولقد ظهر لي ، من خلال الاستماع لجلسات المؤتمر وكلمات الفنانين : ان هناك شبه اتفاق فيما بينهم ولهم اهداف متقاربة ، بغض النظر عندولهم وسياساتهم .. فعلى سبيل المثال : صوتت « ٢١ » لجنة وطنية في صالح ضم فلسطين الى الرابطة الدولية .. كما ان هناك عدداً من الفنانين الغربيين ، اكدوا بحماس على اراء ذات روح تحررية .

ان هذا لانطباع عن الفنانين ، يشكل قيمة جديدة ، او لنقل ركيزة معنا ، نحن الشعوب التي تسعى لخلق وضع افضل وانقى .

منذ سنوات ليست قصيرة ، وفي مختلف الاقطار ، نلاحظ ظواهر ثقافية وفنية جديدة اذ ، بصدد الفن مثلا ، نلحظ اهتمام الفنان بالموضوعات الانسانية ذات الاتجاه السياسي ، والمرتبطة اكثر فأكثر بالنضال التحرري جنبا الى جنب مع المناضلين .

والمعرض المقام في بغداد ، من ٢٠ لغاية ٣٠ من الشهر الماضي، هو نموذج لهذه الفعاليات الجديدة التي ترتبط ، بشكل او اخر ،

بعمليات التحرر ، المنبعثة من رؤى الفنان ازاء مشاكل تخص شعوبا اخرى ، ولكن هذا لايعني عدم نقد الاوضاع الاجتماعية المزرية هناك، او الارتباط بها جدليا لنفيها .

ان هذا النقد ، الذي يتميز بالوضوح غالباً ، هو سمة هذا المعرض الذي جمع عددا كبيرا من الفنانين للتعبير عن رأيهم بـ « الفنان ضد التمييز العنصري » .

وان الرابطة الدولية للفنون التي سعت ، في فعالياتها السابقة في النضال ضد تلوث البيئة . والفنان ساهم في بناء المجتمع ، والفنان ضد التمييز العنصري ، اخيراً ، انما هي نتيجة ايجابية اكتسبها الفنان عبر معايشته لاحداث هذا العصر .. وتأكيده على اهمية الدور ـ التعليمي ، الثقافي ، الاعلاني ـ للجماهير من الطلبة والعمال والفلاحين الخ .

ويمكن فهم هذا الدور ،بفهم دور العمل الفني ،المبتكر والخلاق لتوعية عامة الناس ، من خلال موضوع محدد . وهكذا نكون قد اطلعنا على تجربة عشرات الفنانين من مختلف البلدان ، في موقفهم الانساني والفني ازاء هذه القضية التي تعاني منها عشرات الاقطار وبالتالي نحن نقف كلية مع هذه « الشعارات » الخلاقة ، لالتوعية عامة الناس فحسب بل لكسب اعداد اخرى من فناني العالم واشراكهم في معالجة القضايا ذات الطابع الايديولوجي الصريح ، وبهذه العملية فان اضافات جديدة ستلحق بالاتجاهات الفنية السابقة التي تحمل هذا الاتجاه الفكري . كما ان سؤالا سيفرض نفسه على الرابطة الدولية للفنون : هل ستقف مع الفنان ضد ما يعيق عمله، وحريته ، ام انها ستتخذ ، طابعا حياديا ، ازاء المشكلات الاخطر والاكثر ارتباطا بالعصر . ان هذا السؤال طرح في كواليس المؤتمر هذا ، لكننا ننتظر نتائجه في المؤتمرات القادمة .

صعوبة نقل الاعمال من الاقطار البعيدة حتم ان نشاهد اعمالا صغيرة من الكرافيك او من فن الاعلان ، بدل ان نشاهد اعمالا زيتية كبيرة أو اعمالا من النحت . وثانيا : عدم اشتراك البلدان بهذا المعرض ، كفرنسا ، او يطاليا الخ حتم ان يتقلص عدد الدول المشاركة وثالثا : عدم اختيار أفضل الاعمال ، وافضل الفنانين الذين يمثلون الطليعة في بلدانهم ، هو الاخر ، جعل مستوى هذا المعرض أقل بكثير من توقعنا له .

ولكن رغم هذه الاعتراضات أو الاسباب ، فأن نجاح المعرض كان مؤكداً . ذلك بسبب اعمال كثيرة كانت ترتبط مباشرة بشعار « الفنان ضد التمييز العنصري » .

مثلا ، الاعمال الالمانية الاتحادية ، كانت تمثل صرخة حادة ضد وسائل التعذيب ، وضد الاستلاب ، مثلا : العمل الهائل المسمى الشكل للعنصرية العالمية ، للفنان ف . برنيتانو او عمل فرديك هارتموت الذي يمثل تناقضات لانسان الخ واعمال تعالج موضوعات عمال اوفامبو في اضراب . لاشيء ينسى بعد هذا النصر .. الخ . كل هذه الاعمال التي تعكس لنا الوجه التقدمي للفنان الالماني ضد اشكال العدالة الزائفة . تبرهن على تقدمية هؤلاء الفنانين ، بتعبيرهم الواقعي المعاصر ، والنقدي ، والتعبير الرمزي . وهذه الاعمال تثبت كذلك انه لايمكن للفنان ان يكون عبدا . انما هو مناضل يمد البشر بالقوة ، والافكار ، وبالجمال ..

كذلك في الاعمال الفنية الهنغارية . نشاهد صرخات مؤلمة جدا تعبر عن « المبعدين » و « أبعاد انسانية » و « من اجل الحرية والمساواة » وهي اعمال تعالج تناقضات مختلفة ومتضادة من خلال اعمال الكرافيك.

اما الاعمال الفنية السوفيتية ، فهي ، كما اطلعنا على نماذج منها في مختلف الكتب والمعارض الاخرى ، فانها تتميز بواقعيتها ، وبطابعها الاعلاني الثوري الذي يعالج قضايا متنوعة كلها ترتبط بنضال البشر . من هذه الاعمال : ضحايا ، لنيفادو فلادمير . وترتيكو افريقيا ، لبيد الكسندر الخ .

ومن خلال البوستر البولوني نطلع على التطور الكبير لهذا الفن الذي يمتلك تقنية معاصرة لمعالجة الاحداث بوسائل جديدة ومتميزة ، وهي الاخرى ترتبط كثيرا بالموضوعات الجديدة المنفذة بوسائل متقدمة جدا . كذلك فان اعمال الفنان لالماني الديمقراطي هي الاخرى تتميز، بمعالجة الموضوعات الانسانية كقضية فيتنام ، وشيلي ، ومن اجل كاتي كفيتس .. ونقد « العدالة القائمة الخ » الا ان هذه الاعمال تتميز بأكثر من اتجاه ، فبجانب الواقعية الالمانية المعروفة ، نشاهد صورا رمزية ، واخرى واقعية تقدمية معاصرة ، وحتى سوريالية جديدة لاتمثل « اللاوعي » الداخلي ، بل ، تمثل وعي ، ونقد الوعي المشوش .

اما الاعمال الفنلندية ، ذات التمايز في معالجات الموضوعات ، وبأساليب متنوعة ، فهي كذلك تعكس وجها نضاليا للفنان الفنلندي المعاصر ، اذ يعالج قضايا مثل « الجوع » و « انني مغاير لذا فأنا في عزلة » ، وايضا يعالج بالتجريد بعض الافكار ، بينما كان الفنان البلغاري من اكثر الفنانين اقترابا بعالم الفن ، اذ قدم اعمالا جميلة عن الحياة وغناها .. واعتقد ان تفسير هذه الظاهرة : هو مادام الفنان يؤكد على القيم الجميلة فهو بهذا المعنى مساهم في بناء الحياة ، وهو بالتالي تخريب الجمال والاشياء الطبيعية التي تخدم الناس .. كذلك الاعمال البلجيكية ، والنرويجية ، هي الاخرى تصور هذا الجمال .

ويجب هنا ، ان لانهمل البوستر والاعمال الفنية الكوبية الجديدة ذات الاتجاه الشعبي ، ذلك لانها ، كالبوستر البولوني ، تسعى للتعبير عن اخر مبتكرات الفن التي لاتنفصل عن قضايا النضال وقضايا اخوة البشر ولكن ارغب، هنا في ان اضع ملاحظة عن اعمال الفنان لانكليزي : ملاحظة حول الاسلوب التجريدي ، التزيتي ، الذي بشكل او اخر يمتلك ، توجها خاصا ـ وبالطبع هناك اعمال تجريدية اخرى ـ ولكنني اعتقد ، ان موقف هذه الاعمال ، الذي لايستطيع فهمه بسهولة يرتبط بوجهة نظر ماتزال غير واضحة في كون لاتجاه التجريدي يستطيع ان يخدم قضايا كقضية الفنان ضد التمييز



العنصري . انما ينبغي الانتباه الى قضية جمالية وحضارية الا وهي ان التجريد يستطيع ان يكون لغة جديدة مبتكرة يخاطب بها الفنان جمهوره بنفس اللغة القديمة في الانماط الاخرى .

بالطبع ان امكانيات ان يكون العمل التجريدي . ثوريا ، مسألة لاتقبل الجدل . الا اننا مانزال ، في البلدان النامية ، نجد صعوبة في فهم أعمال هي وليدة حضارة صناعية وتطور تكنولوجي كبير .. وليس علينا بصدد هذه الاعمال التجريدية الا ان نفهم المعالجات الجمالية ، في الهندسة ، والهندسة المعمارية ، وبتذوق المعالجات الاخرى للكتلة واللون ، والتي تسعى ، كهدف بعيد وعميق الى منح المشاهد منظوراعميقا عبره يكون قد اكتشف زوايا جديدة ومناطق لم يطلع عليها بواسطة الفنون التقليدية .

ان اللوحة مادامت نافذة ، فان علينا ان نبصر مايوجد خلفها وليس مافوق سطحها ، وهذه العملية ينبغي ان يساهم بها المشاهد باعتباره ناقدا او متذوقا على حد سواء .

خلاصته :

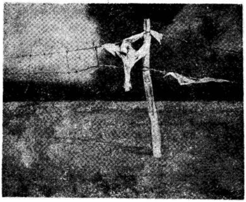
ان هذا المعرض يعد تظاهرة ثقافية لتعريف جمهورنا بالفن في العالم وبتعريف عدد كبير من الفنانيين العالميين الذين حضروا المؤتمر الثامن لرابطة الفنون الدولية ، وزاروا المعرض بقضايانا الكبرى ، وبمشاكلنا الفنية .

وينبغي ان اذكر هنا مسألة الفنان الفلسطيني ، المنفي عن ارضه ، التي استطعنا ان نجعلها قضية اساسية ، كما استطعنا ، وفي هذا كسب سياسي – ان نطرح مشاكل الانسان العربي – ومشاكل اخرى تمس العالم الثالث .. اذ ، كما قال عدد كبير من الفنانين المشاركين بهذا المعرض ، وبهذا المؤتمر بأنهم ، في اعمالهم القادمة ، سيتطرقون الى معالجات اخرى عن مشاكل الشعوب التي كانت غامضة عليهم ، او بعيدة عنهم . وانهم يتوقعون نجاحا اكبر للمعارض القادمة ، وللتظاهرات الثقافية من اجل عالم لايخرب نفسه بنفسه .

هناك عدة امور تستوجب المناقشة في هذا المعرض : وهي أمور يعاني منها الفنان العراقي . لعل ابرزها كما قال فنان هولندي : هي ان الرسام العراقي لايمتلك خبرة في الرسم الزيتي اولا ، وهناك اضافة الى هذه النقطة : ان اللوحة الفنية ماتزال تعاني من فوضى ، وارتباك في التصميم . وبالطبع ان تجاوز هذه المشكلة ليس بالسهل لاسباب منها ان الفنان الذي يطمح الى تحقيق اضافات جديدة الى ما انجز سابقا وليكون العمل معاصرا ، او الى الالتزام في الفن الخ لايستطيع العثور على شكل مناسب « معادل فني » بهذه السرعة التي تحدث فيها تطورات اجتماعية وسياسية . ولهذا فالفنان العراقي يعاني قلقا ،انعكس في اعماله ،باشكال مختلفة،منها الفوضى ، ومنها عدم تركيزه في معالجات واضحة القصد .. اى انه مكث في حدود التجريبية .

وثانيا : ان الفنان العراقي حافظ على موضوعاته الاجتماعية ، دون ان يخرج من خلالها ، وينفتح على قضايا فنية معاصرة .

هذه النقاط كلها ، قطعا ، لاتدعونا الى اصدار حكم سلبي على المعرض ، بل بالعكس ؛ فقد لاحظنا اعمالا ، لعدد من الرسامين العراقيين فيها تطوير لاساليبهم وافكار جديدة ايضا . فمثلا : لوحة الفنان رافع الناصري «سجين ٧١٦» وهي تظهر مقدرة الفنان بالرسم الزيتي . لوحة الفنان فائق حسن « الجريحة » والتي هي محاولة جديدة منه في مزج اكثر من اسلوب . فاللوحة يمكن اعتبارها رمزية وهي رمزية ، ويمكن اعتبارها واقعية ، وهي منفذة بالواقعية ، لكنها مع ذلك تبقى قريبه الى « الاعلان » الجديد الموجه او المنطوي على بعد فلسفي . كما ان لوحة كاظم حيدر ، البوستر الكبير ضد الحرب ، تجيء للتعبير عن محاولة حيدر في اتخاذ المضامين السياسية للتعبير عن افكاره . وعمل ضياء العزاوي متابعة يؤكد فيها موضوعته : بين الجمال والمأساة .. وهناك ، كذلك ، اعمال اخرى



حقق فيها الفنان العراقي ابعادا او اضافات جديدة . ولكن ينبغي ان نعود الى النقاط السابقة ، والتي من خلالها نواجه المشاكل وجها لوجه بدل ان نهملها .

اعرف عشرات الرسامين الذين يعانون من عدم توفر مادة الزيت في السوق . وبالتالي فانهم ، يتوقفون عن العمل ، او يقل عملهم بشكل ملموس ، او يستخدمون مواد فنية اخرى . قطما ان فقدان ، او قلة ، هذه المادة ، تسبب اضراراً كبيرة من ضمنها ان الرسامين لايستطيعون المجازفة او المغامرة في الرسم ، وبالتالي فانهم يعرضون نفس الاعمال التجريبية ، وقد ظهر عليها حذر الرسام ، وخوفه ايضا.

انما علينا ان ننظر الى هذه المسألة – ان الرسم بالزيت – من زاوية أدق واعمق واكثر علمية ، وهي اننا لانمتلك تقاليد في الرسم بهذه المادة ، ثم اننا عندما بدأنا بالرسم كنا قد بدأنا بتقاليد أوربية وما تزال كذلك .. ومن هنا فان خبرة الرسام : الخبرة الوطنية ، التقاليد الفنية ، يسيرة للغاية ومن هنا يظهر هذا النقص .

ثانيا : تعدد الاساليب :

كما قال رئيس تحرير مجلة بروجلت البولونية المتخصصة ، منذ اكثر من عشرين سنة بالفن : ان اتجاهات الرسم في بولونيا كثيرة ومتنوعة جدا لكن الفنان البولوني لايفقد شخصيته في العمل ، وكان متأثراً بقوة التيارات المعاصرة في أوربا .

واما تنوع الاساليب لدينا والتي تحتوى على محاولات تجريبية ما تزال في الطريق الى مرحلة متقدمه ، فهى دلالة ذات معنى خطير معنى هذا ان الاساليب لم تدخل في صراع كبير وعنيف مع الواقع حتى تخرج بنتيجة هى : أسلوب متأثر بواقعنا بالذات .

وان هذه الاساليب ماتزال تشير الى ان الفنان العراقي ، لم يتعرف في تحقيق اسلوبه الخاص المتميز الشخصية ، وانه مايزال يعان من تأثيرات الاساليب الاوربية التي يقلدها ، بدل ان يخضعها الى واقعه ، ويثري بها تجربته المحلية ، والذاتية معا .

ان تعدد الاساليب ، تبقى مسألة تشير الى الديمقراطية ، والحرية الملتزمة بخدمة المجتمع ، في اختيار الفنان لاسلوبه ، اي في اختيار وجهة نظره الى العالم ، ولكن هذه القضية تفقد قيمتها، واصالتها ومعناها عندما لاتعطي نتائج محققة في فنون كثير من البلدان ، كاليابان ، او الهند ، او الصين الخ : اى في تحقيق سمات العمل الخاصة بالبيئة ، والمناخ ، والمعنى ، وباي اسلوب كان

رمزياً و تجريدياً أو واقعيا .

وارغب في ان اشدد هنا على قول الناقد الايطالي ، توماسيو : ان الرسم في العالم لم يعد رسم شجرة او نهر او موديل ، لان بأمكان كل البشر ، بقليل من التدريب ان يفعلوا ذلك ، انما الابداع المطلوب حالياً من فنان اليوم المعاصر ، هو ابتكار رؤى جديدة للحياة الحرة.

بمعنى ان هذا الابتكار يتأتى بعد الرسم ، وضد الرسم ، ومن اجل رسم طليعي .. وهذه العملية بالذات تمنح الفنان سعة افق غير محدودة لاكتشاف تنويعات معمارية ، واسلوبية ، وفكرية كثيرة ، ولكن هذه العملية برمتها مرتبطة بالاصالة التى تجعلنا نقول : هذا العمل عربى ، وهذا العمل فرنسى او انكليزى .. اى ينتمي الى شعب ، والى مرحلة من الزمان .

وبهذا القصد عندما نطالب فنانا بالسمات الوطنية والقومية انما نطالبه بالابتكار ، والاضافات ، وليس بالتقليد ، او بمجرد ان يرسم ويعرض على الجمهور ، الاخذ بالاطلاع اكثر فأكثر على اخر منجزات الفنان العالمي ، هذه الاعمال التى لاتمثله .

يقال : الابداع تنظيم . وكل فن ، او علم ، دون تنظيم دقيق يفقد صفته الفنية او العلمية .. أقصد : على سبيل المثال بصدد الفلسفة او الادب كذلك اننا قرانا الكتب الجديدة عن الوجودية ، والمدارس الاخرى ، منذ سنوات ماضية .. وبعد ذلك بقليل بدأنا نقرا في صحفنا ومجلاتنا كتابات معقدة ولامعنى لها في الاخير .. لكننا بعد سنوات اخرى ، بدأنا نستعيد الفهم السليم لمفاهيم كانت غائبة عنا .. اي بدأنا نفهم : انه يمكن التعبير عن اعقد المشكلات ، واكثرها استحالة ، وبعداً عن النظر ، بجمل منظمة لاتخلو من العمق او الطرافة او الحبكة او الخيال الخ .

وبالنسبة لانشاء اللوحة ، وانا استعمل « انشاء » اللوحة ولا استعمل تصميم او بناء اورسم اللوحة لان كلمة انشاء ، تشتمل على الرسم ، والتصميم والبناء .. المهم : لقد انعكس ، الامر نفسه على الرسم كذلك ، وبسبب هذا الانعكاس لحظنا ، غالبا ، ان التأثيرات الاوربية لم تأت بنتائج جديدة اكثر من اعمال مرتبكة ، ولا يمكن للشكل فيها ان يتطبق غالباً ، مع افكار الاعمال .

وهي مشكلة تتطلب وقتا طويلا لحلها ، اولا ، وتتطلب وضعا فنيا ، واجتماعيا متقدمين . ذلك لان ابدال الفوضى ، او التخلص منها ، تشترط بادىء ذي بدء،فهمامتطورا لعمليةالابداعالتي تشترط فهم الماضي ، الحاضر ، دون التخلى عن جوهر المستقبل أو روح الانسان ، او عمق العمل الابداعي ... وهذه المشكلة مانزال نخاف من مواجهتها او اننا لانفكر فيها اساسا .

واود ان اوضح ، على سبيل المثال ان مايحضرني الان اعمال راكان دبدوب ، لانها نموذج واضح عن عدم فهم انشاء اللوحة بالطريقة التي يكون فيها العمل ، منظما ومشذبا ، ومختزلا .. بينما على العكس من اعمال راكان دبدوب ، تجيء اعمال على طالب ، شذبه من كل الزوائد ، ومنظمة تنظيما صارما ودقيقا « بالطبع لا اعني جميع اعمال راكان دبدوب ولكن البعض منها ، وهو كثير » .. وايضا ، هناك اعمال يعبر فيها الشكل عن نفسه ، اي عن كونه يشغل مساحة من اللوحة ، بدل ان يكون الشكل متفقا ، كوسيلة او كغاية ترتبط بالابتكار الفلسفي او الفني للعمل الفني .

ان هذه الظاهرة ، عامة في الفن العراقي ، رغم ان عددا من المبدعين كانوا على علم بها ، ولكنها مانزال ، من جواد سليم ، وليس من فائق حسن ، حتى الان ، مشكلة قائمة بذاتها . لان لهذه الفوضى صلة بـ « قلق » الفنان الفكري ، ومن ثم الاسلوبي . وايضا ، لان الفنان العراقي مايزال يجد صعوبة بالغة في الوصول الى (ذاتيته) المبدعة ، فانه ، يعاني من هذه الفوضى دائما بمختلف الاشكال .

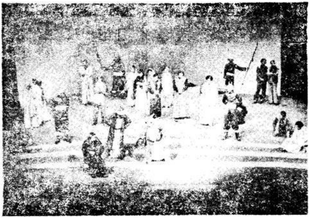
ان فائق حسن ، مثلا ، الواقعي ، والتجريدي ، والرمزي ، لايعاني من صعوبات في انشاء لوحة واحدة ، ولكنه يعاني من ايجاد اسلوب ينمو نموا تدريجيا .. ولكن الاغلبية ، تعاني من انشاء لوحة واحدة ، وكيف اذن لوطرحنا وناقشنا مشكلة الاسلوب في اعمالهم ..

خلاصة :

هذه الملاحظات ، وضعتها محاولا ان اظهر اندفاع ورغبة الفنان العراقي في الوصول الى نتيجة من تجاربه .. والتي وضعتها لاوضح بعض هذا النقص ، او الغموض الذي يلتبس على اصدقائنا الفنانين وبالتالي فانا لن نهمل الثناء الذي سمعناه من فناني العالم عن هذا المعرض .. هذا الثناء الذي هو باى شكل كان ، يشير الى ان لدينا امكانيات كبيرة ، وخارقة على حد قول كين‌كرى الفنان الانكليزي ، كما ان الفنان العراقي ، يمتلك حرارة في المعالجات ، وعنفاً في الطرح .. انما علينا اخيراً ان ندرك : كيفية تحويل هذه الطاقات ، بدل ان تضيع ، الى ابداع يواكب ويعاصر الفنون المتقدمة في نهاية هذا القرن .

ـ عادل كامل ـ

مسرح



الغزاة هل أضافت شيئا ؟

« الملاحظات عن عرض ٧ نيسان »

للفنان محسن العزاوي وجهة نظر خاصة وصائبة عن كيفية تشجيع النص المسرحي المحلي ، دعا لها ومارسها مرارا . فهو يرى انه لن تقوم (للمسرح العراقي) قائمة بدون النص المحلي ، وهي معادلة صحيحة . وما دام تحقيق هذه المهمة لا يقع على عاتق المؤلف وحده ، ويكـون مسرحنا قد عاش في ظل ظروف خاصة ، فالمخرجين لايكتب مسرحية، يكون طرفا له ثقله الحاسم في التعامل مع النص تعاملا خاصا ـ مغايرا في كثير من الاحايين ـ عن تعامله مع النص غير المحلي ! فهو قد يمارس في بعض الاوقات تسلطا غير مشروع ، يتجاهل ابداع المؤلـف وحقـه في الاقتناع بما يجري لنصه .. والمثال على ذلك ما حدث لمسرحية (قرندل) لطه سالم عندما اخرجها الفنان سامي عبد الحميد . فالكاتب فسر فشل العرض بتجاوز المخرج ، والمخرج قال انه فعل الكثير من اجل تحسين وضع النص .. وهكذا تبقى مسألة العلاقة وحدود حرية كل طرف من المشكلات التي يعاني منها المسرح العربي عموما ، والمسرح العراقي خصوصا . اما ما يفعل العزاوي فهو ذو منحى خاص . يبيح لنفسه ، باعتباره مخرجا يختص بالصنعة الحرفية اكثر من الكاتب الذي يكون في الغالب اديبا في اول طريقه الى المسرح يبيح لنفسه حق ادخال النص الى (ورشته) الخاصة (استعرنا تعبير الورشة من الكلمة التي ثبتها المخرج في كراس المسرحية) بمساعدة ورضا المؤلف . وهنا نسأل الى اي حد وفق العزاوي مع (الغزاة) لعلي الشوك ؟ وما هي النتائج التي تمخضت عنها المحاولة ؟ سنجيب على هذه الاسئلة دون ان ننسى تجاربه ومحاولاته السابقة بهذا الصدد .

نرى من الضروري ، ان نذكر اولا ببعض المفاهيم النقدية حين يختار مخرج ما نصا لتقديمه على المسرح ، فهذا يعني انه مقتنع اساسا بشكله ومضمونه . وان نوع الاختيار وطريقة المعالجة تنمان عن وعيه الدرامي ووعيه بوظيفة المسرح الاجتماعية .. ومدى اقترابه من متطلبات المرحلة او ابتعاده عنها .

بعد خروج (الغزاة) من (ورشة) العزاوي، فانها ما كادت تبلغ الحد الادنى من الشروط الدرامية والفكرية.. فقد ظلت تحمل قدرا كبيرا من نواحي ضعفها مما يشير الى ان اخضاع (الغزاة) لعملية التشذيب والنحت بحيث لم يصل بها الى الشروط الواجبة في اي عمل مسرحي. وان محاولة العزاوي لم تستطع انهاض النص من كبوته بالكامل فظل مصابا بفقر فني وفكري عام . (فقد حاول المخرج ازالة هذا النقص عن طريقين :

الاول التأليف في حدود معينة

والثاني الاخراج

فعن الطريق الاول حصل النص على القليل من الحياة والحركة وظل محتويا على قدر كبير من اللادراما . فيه الكثير من السرد والقليل الشحيح من الصراع والحركة والفعل . اجرى المخرج اكثر من حذف، انقص عدد الشخصيات او دمجها ببعضها والغى مقاطع كبيرة من الحوار لغرض تركيزها . ومع ذلك فمن الممكن اجراء حذوفات اخرى تخلص النص من ترهله . كحذف شخصية نصير الدين الطوسي (هاني هاني) التي لا يؤثر غيابها على تطور الاحداث ومشهد الوصيفات (افراح عباس وهدية حسين وبدور خضير وخيرية عباس) الذي لم يعمق صراعا او يوضح علاقات معينة ، ومشهد زوجة هولاكو دوقوز خاتون (هناء محمد) التي فسرت التاريخ تفسيرا جنسيا ، فأرجعت سبب الغزو الى شهوة هولاكو لمضاعفة السراري والمحظيات .

كما ان المخرج لم يستفد من الاشارات الضئيلة التي يمكن ، بعد تعميقها ، ان تمنح النص بعدا وقيمة فكرية مفيدة . فالمسرحية تقول ان هولاكو (طعمة التميمي) القى المناشير على سكان بغداد ليطمئن القضاة والشيوخ والسادات والتجارب وكل من لا يحارب . ويعد بمكافأة كل من يؤدي خدمة للغزاة . فهذه اللمحة الجيدة تقول ان الغزاة واعـون بانهم لا يلتقون اساسا مع الجماهير الشعبية . وهناك اشارة خفيفة اخرى تقول ان جماهير بغداد قاومت وصمدت ، وان النظام القديم كان منخورا من داخله . لم يستفد منها للايماء بان النظام المهترىء هو سبب الهزيمة ، وان بقاياه هم محل ثقة الغازي ، وان الجماهير الكادحة هي التي تقاوم الغزاة كما تقاوم وجوه النظام .. عندها سيربط المشاهد بين هذه الايماءات وبين الواقع القومي حاليا .. لقد ناقض النص نفسه حين اعطانا نماذج اخرى لا تحمل مبرر وجودها بدون ان يشطبها او يدينها . مع ان المؤلف اخبرنا ان بغداد قد استبيحت لثلاثة ايام الاحي صفي الدين البغدادي (عزيز عبدالصاحب) الموسيقار والمغني وامين خزانة الخليفة .. فقد وقع ضمن حصته الامير المغولي بنوانوين (حميد الجمالي) الذي طالب بعشر نساء ابكار لقاء العفو عن الحي وسكانه ! فكان الهم الاكبر للبغدادي والنقباء الثلاثة المحافظة على الحي ليس الا متناسين بغداد وما هو اكبر من بغداد . ذكر المؤلف ان الخيانة جاءت من الخادم احمد عمران (فاضل جاسم) الذي يعيش على هامش القوى المنتجة في المجتمع عندما دل الغزاة على مخزن كبير للحبوب ينقذهم من خطر المجاعة ، ولم تأت الخيانة من احد السادة أو احد التجار بكل ما يعنيه هذا الاختيار من ايماء مضاد يزكي تاريخ المستغلين ويضعف الهدف الاجتماعي للمسرحية . وتضمنت المسرحية بعض السخرية من اخلاق ومثل الغزاة الزائفة وافكارهم عن القانون والحرب الا انها لم تحتل مكانة اكثر تأثيرا أو تشكل جوا عاما .. لقد أخطأ المؤلف حين ألبس سخريته

شخوصا لا تستحق السخرية كشخصية المتهم (مناف‌طالب) فقد كانت سخريته مضحكة لمجرد الاضحاك البحت ، في حين ان المطلوب ان‌تسخر من تصوراتها الخاطئة وانتظارها المكاسب الشخصية من حاكم عميل جل همه اعتصار جيوب الناس والانتقام لنفسه من مهانات سيده السابق متحولا الى جلاد للشعب . فقد توهم المتهم ان كتابته لبيت من الشعر يهجو به قصر الحاكم ستمنحه نفس المكافاة التي سبق ان حصل عليها متهم آخر في زمن الخليفة المأمون ! كما ان شخصية‌المرأة (سناء سليم) كانت هي الاخرى شخصية ساذجة وفارغة العقل .. يبدو ان المؤلف لم يكن يحب تضمين مسرحيته السياسية بنماذج ايجابية مضيئة مكتفيا بكل ما هو سلبي خال من أي محتوى ايجابي .. فقد ملأ المسرح بالشحاذين والعيارين وقطاع‌الطرق..دون ان يضيف شخصية تسجن لموقفها المعارض للحكم بل لمجرد العجز عن دفع دين او ضريبة .. رغم كل التعديلات التي اجريت على النص «لقد اعتمدت في المقارنة بين نص المؤلف والنص الذي عدله المخرج على ما قامت بطبعه وتوزيعه الفرقة القومية على المديدين» فقد ظل بناؤه مفككا يحتاج الى المزيد من الشد والحركة .. مما يدفعنا الى التساؤل عن جدوى ادخال مثل هذا النص في الورشة وعن التصورات والمقاييس التي جرى بموجبها التعامل معه ؟ .

ان محاولة العزاوي رغم اخلاصها وحماسها للنص المحلي ظلت متنافرة مع ما ننتظره من أية مسرحية ، وبالذات المسرحية السياسية التي ترتدي وشاح التاريخ . ليس المقصود بهذا ان وظيفة المسرح ان يقطع شرايين حنجرته في الهتاف وشحن وجدان المتفرج بالمواطف المتاججة التي سرعان ما تخمد دون ان تخلف اثرا ، بل المراد ان يلعب دوره في تقديم الوعي القومي والطبقي بمنظور اشتراكي وانساني ومد المشاهد بالمتعة والفن والجمال ليستقبل الحياة بروح معنوية عالية. ولما كانت (الغزاة) قد اقتطعت جزءا من تاريخنا ، فاننا نطالب الكاتب ان يكون تعبيره‌الدرامي عن التاريخ جدليا يعانق حاضرنا ، ويساعد المتفرج على استيعاب الحاضر التاريخي من خلال ترميز الماضي التاريخي .. وهذا ما لم يحصل في مسرحية على الشوك . فقد حاول المؤلف‌ان ينقل‌لنا تاريخ بغداد في‌احلك‌ايامها بطريقة تقرب من(الطبيعية) الا انها ظلت تتطلب خيالا اكبر وتدخلا مقصودا ووعيا اقوى ليكشف لنا رؤيته الخاصة لهذا التاريخ . فالمتفرج لا يأتي للمسرح لكي يشاهد درسا او عرضا في التاريخ ، فتلك وسيلة تعليمية بعيدة عن متطلبات الفن المسرحي .

السؤال الذي يطرح نفسه عند مشاهدة مسرحية تعرض تاريخ الغزاة ، ماذا يفعل شعب تعرضت ارضه للغزو بفعل خيانة خادم وتفكك نظام ومهادنة وجوهه ورموزه العاجزة غير المؤهلة‌اصلا للمقاومة ؟ هل نقنعه بان قائدا آخر هو (قطز) الغائب عن المسرح بكل ما قد يمنحه وجوده من تأثير وايحاء ومتعة ، قد ثار في مكان آخر دون وجود اي رابط لثورته بالداخل مع ان القضية واحدة وارض المعركة واحدة ؟ هذا السؤال المهم والملح لم يحتل مكانه اللائق والعياني في المسرحية كما لم يشكل محورا لبنائها . لقد قدم لنا العرض شخوصا مهزوزة وذليلة . فصفي الدين البغدادي حائر ومتردد يعلن دون خجل عن خوفه بحضور الامير لابقصد التحايل بل تعبيرا عن خوف حقيقي . والنقيب الاول يرى سقوط بغداد وانهيار الخلافة دليلا على قرب‌قيام الساعة (قدمه لنا قاسم الملاك باقتدار واضح)والنقيب الثالث الذي منحه عز الدين طابو بعض القيم الانسانية وبعض الخصائص المتميز) يشكك بشجاعة النقيب الثالث . ويطرح النقيب الثاني الموضوع هكذا«ليس ثمة ابهام في المسالة ، اما ان نقاوم هؤلاء الغزاة او ان نتركهم يستبيحون حينا» وحدث الافتراض الثاني . ويصاب البغدادي باليأس بعد مقتل الخليفة وتفتت الجيش ، فيفلسف الهزيمة والخنوع قائلا : «لو كان ثمة رمق من قتال لما تقاعسنا . اما وقد انهد السور وقضي على الجنود المقاتلين، فلم يعد في الامر حيلة » ثم ينفض يديه في عجز وانهيار كأنما لا وجود لكوة امل في ايجاد مقاومة شعبية بعد انهيار المقاومة الرسمية .ويحصر المهمة في الابقاء على شيء من بغداد « وذلك بأن ندرأ الموت عن النساء والاطفال ونصون ما نقدر عليه» ويطرح النقيب الثاني (حافظ عارف) حلا ايجابيا ليس له امتداد ، ولم نتعرف على القوى الذاتية والظروف الموضوعية القادرة على تحقيقه مثل حافظ. الدور بحرقة وعكس لنا شخصية ضائعة مشتتة النفس) ، يقول : «اما انا فارى ان نقاوم ولو باسناننا وسكاكين مطابخنا » ويجد النقيب الاول حلا ينسجم مع‌تكوينه العقلي ونظرته الغيبية للعدو «وانا افضل ان نلجأ جميعا رجالا ونساءا واطفالا الى المساجد ونحتمي بها عسى ان تردع بيوت الله هؤلاء القوم فينكفئوا عنها ، والا فستحق فينا الشهادة ، لكنه في حضرة امير بنوا نون (حميد الجمالي) يزحف ككلب ذليل من اجل انقاذ نفسه . ويأتي رد صفي الدين مفحما وقاسيا يشكل ادانة ذاتية اخرى «ان بيوت الله لم تمنع بعض المسلمين من ان ينتهكوا حرماتها فكيف بالكفار» . فالحيرة والتشتت اللذان اوصلها المثلون بانتشارهم حول انفسهم وتفتت كتلتهم ، جاءا نتيجة مطالبة بنوانوين المحرجة لهم بان يهيء حيهم له عشرة نساء ابكار . فكان الحل المضحك المؤسي هو ما طرحه النقيب الثالث«اما انا فارى ان نزوج بناتنا الابكار هذه الليلة‌من شبابنا عسى ان ننقذهن بذلك من شر الاسترقاق» فيوافق الجميع ويطمئن البغدادي على نفسه بعد حصوله على التبريرات التي تنقذ جلده . ويتفقون على تقديم «أثمن الاعطيات لعلها تبهر عيني الامير وتعشيها عن مطلبه الآخر» ! منطق انتهازي‌ذليل . وتستمر نفس الروحية المتخاذلة اثناء الحفلة التي اقامها البغدادي على شرف الغزاة . فالنقيب الثاني يتراجع عن (زلة لسانه) حين يصف الغزو بالفاجعة . وتتم مناظرة مضحكة بين النقباء والامير ومرافقه عن معنى الحرية والعبودية والقوة والحياة . فيسخر الغزاة من منطق المغلوبين كما يسخرون من الحيلة الساذجة .فيحدث ما هو اكبر من كل التوقعات : تغتصب النساء أمام اعين المحتفين . وينهار النقيب الاول ، ويستجدي البغدادي صحوة ضمير الامير . وتتحول مشاهد السجن الى متنفس ولعب ساخر من دل رست (فاضل جاسم) سبق ان شاهدناها بشكل مقارب خارج السجن ، وتنتهي بتوجيه الادانة للغزاة بسبب ارتكابهم جريمتين كبيرتين . أولاهما الاعتداء على الارض المقدسة وقتل الابرياء ، وثانيهما الوقوف بوجه التاريخ . تكون عقوبة التهمة الاولى (الحكم بالموت على الامير كيتوبوقا) (حميد كاظم) ولا ندري لماذا لم تكن على جميع الغزاة ؟! اما عقوبة التهمة الثانية فتترك للتاريخ .. وهذه الادانة هي الحسنة الوحيدة للمسرحية !

اما على صعيد (الاخراج) ، فيبدو من المحصلة الاخيرة للعمل ، دون ان ننفي جهد العزاوي وما بذله الممثلون ، ان المعالجة الاخراجية وقد شخصت نواحي ضعف النص لم تستطع انقاذ العمل وتطعيمه بفكرة واضحة . فقد جرت مبالغة في قدرة الاخراج على الانقاذ‌واعطيت اهمية كبيرة للتكنيك والصنعة الحرفية . فنفخت في حجم التشكيلات واستعانت بمؤثرات لونية وصوتية لم تفلح رغم اتقانها كتصميم وتنفيذ في اقناعنا بان هذا (الشكل) قد عكس (مضمونا) فكريا جادا ، أو قدم كشفا جديدا للغزو كتاريخ وقوى ونتائج وعلاقة كل ذلك بما تعيشه الساحة العربية . لقد الغى المخرج الجانب الوثائقي من الموضوع لكي يعطي تفسيرا شاملا ومعاصرا يقول بان الغزو متشابه في جوهره من ارتكاب للجرائم البشعة ، وانتهاك للحرمات . وان الغزاة هم انفسهم غزاة بغداد القديمة وغزاة فلسطين (الحاضرة) . فاستخدم الفلم السينمائي على السايك عند بدء المسرحية ، والسلايدات في الفصل الثاني ، ومع ذلك ظلت المسرحية طافية في العموميات ، ولم تحتو على قدر مقبول من الاقناع ، او تذكرنا بصورة مبررة بما يجري . لقد توزع الاهتمام بين خصوصية الاحداث كما ترويها المسرحية ، وعموميتها كما نقلتها السلايدات . كما ان الرقصة (تصميم خبير الرقص السوفتي اناتولي قومين) وموسيقى انور الشيخلي رغم جودتهما ، قد ادتا الى استثارة عاطفة المتفرج وبدتا مقحمتين على العمل . كما لم يستفد الاخراج‌من ديكور شميم رسام فقد كان مجرد محاولة لرفع علو خشبة المسرح دون أية فائدة للممثلين وخاليا من أي مضمون . وان اي ادعاء باحتواء الديكور على رمز المغول كما ظهر خوذ الجنود او نقش على صدور ملابسهم كان مجرد خيال عابر مر في اذهان

المتخيلين ولم يتجسد في الواقع . وكانت الاعمدة اشكالا ساذجة لا علاقة لها بمكان الاحداث ، ولم يستفد منها الممثلون . حتى لقد كان الممثل يحاذر لمسها لئلا تقع. لم تكن غريبة السمات ولا شرقية القسمات وافتقرت الملابس الى الخطوط الملائمة لجو القسوة والوحشية . فقد كانت الوانها مزخرفة وجميلة دون مضمون . الا ان مكياج فوزي الجنابي نجح في نقل شكل العنصر المغولي وفي رسم الخطوط القاسية على الوجه كما كان متفقا مع الشخوص. لقد انجرف المخرج وراء الكوميديا والتهريج دون حساب للفائدة من وراء ذلك، لان الكوميديا بعيدة عن فكرة المسرحية وعن جو العرض . فاذا كانت الكوميديا مقبولة حين تنجح في منح المشاهد فرصة اراحة اعصابه بين مشهدين متوترين او تراجيديين فمن غير الممكن ان تأتي على حساب مضمون الشخصية وعلاقتها بباقي الشخوص . لقد كانت المشاهد الضاحكة داخل السجن رغم انها شطت احيانا ، مقبولة ، رفعت الصمام عن الجو المتوتر، فكانت نوعا من الترويح الساخر الذي لجأ اليه المساجين تبديدا للضجر الذي قد يقع فيه السجين الجديد صفي الدين البغدادي (اداه عزيز عبد الصاحب بهدوء وسيطرة، الا انه يحتاج الى قليل من الحيوية في الالقاء والحركة لتتناغم مع ايقاع الشخصية) وقد اجاد خليل عبد القادر (السجين الرابع) ففجر ضحكات صاخبة من خلال كوميديا جادة وممتعة . الا ان تقديم شخصية دل رست بشكل كوميدي لطيف جعله قريبا من مزاح المتفرج بدلا من ان يسخر منه ويرفضه ولا ينسى خيانته . هذا الشكل افقد الشخصية قيمتها الفكرية .

ولقد استطاع الممثلون بدرجات متفاوتة ان ينقلوا ، رغم الصراخ والتشنج ، شخصيات قاسية وهمجية . فقدم حميد الجمالي نموذجا متميزا ومؤثرا لامير عسكري متعطش للدماء والرغبات الحسية المنفعلة . فكان له حضوره الطاغي على المسرح من خلال ايماءات عديدة وتفسيرات واضحة لشخصية كانت فقيرة في النص . ونقل لنا طعمة التميمي بقامته المهيبة وحركات اطرافه الواسعة وتعبيره الجسماني وتلونيات صوته شخصية هولاكو الرهيبة .. وشكل فوزي مهدي (كاتب دل رست) مع فاضل جاسم ثنائيا لطيفا .. وكان وقوف حميد كاظم وعبد على اللامي على المسرح له اهميته في رسم الجو العام والتعريف بالغزاة كنماذج قاسية . ونجحت انارة مولود مسلم في تجسيد الصراع الخارجي العنيف والتركيز على بعض الشخوص والتشكيلات والايماءات التي اراد المخرج تأكيدها . وتبقى النتيجة الاخيرة للعمل تؤكد ان ورشة العزاوي لم تستطع ان تزيل ضعف شكل او فكر مسرحية ظلت المحاولة في حدود العشق الكبير للحرفة وان التعويل الكامل على سحر الحرفة والتكنيك في غياب فكر متقدم ومعالجة عالية المستوى، ظلت محاولة يعوزها التبرير والاقناع .

علي مزاحم عباس

مكتبة الاقلام

حينما يورق الجسد

في المغرب صدرت المجموعة الشعرية « حينما يورق الجسد » للشاعر رشيد المومني ـ مطبعة النهضة ـ فاس ـ والمؤلف يهدي مجموعته هذه الى(قطط كسولة تنام في ازقتنا .الى الناس والاشياء . وذكرى لحظة كانت) .

ويضم الديوان مجموعة من القصائد التي اراد بها الشاعر رصد جوانب من حياة الانسان العربي في المغرب وهمومه . لكنها تظل بحاجة الى الشيء الكثير حتى تحقق ذلك .

حكايات الى امرأة من يبرود

الشاعر خالد محي الدين البرادعي شاعر دائم العطاء. واحدث اعماله المنشورة مجموعة شعرية بعنوان «حكايات الى امرأة من يبرود » الذي صدر من منشورات دار الرسالة ـ الكويت ـ بتصميم ورسوم انيقة للفنانة فايزه امين وخطوط للفنان علي وادي .

و « يبرود » اسم قرية الشاعر في سوريا التي يتذكر امرأة منها فيصب قصائده من اجلها .

في « اول الحلم » يقول :

(من قال لغابات الزيتون
أن تتنفس في اهدابك
من اوحى لفياض اللوز
ان تضطجع بعينيك
ومن قال لشعرك أن يسرق شلالات الليل
ويهرب في المجهول ؟
من قال لأزهار الليمون
أن تتغسل في الشفتين
ودور ضوء الفجر بصدرك في حقين ؟)

وهكذا تضرب معظم القصائد على هذا الوتر الغنائي الناعم .

للشاعر قبل هذا الديوان سبعة دواوين اخرى صدرت موزعة على بعض العواصم العربية .. بغداد.. دمشق .. بيروت .. وتونس .

نظرية المسرح الحديث

من منشورات وزارة الاعلام صدر حديثا كتاب « نظرية المسرح الحديث » تقديم وتحرير اريك بنتلي . ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت .

والكتاب واحد من المصادر الاساسية في دراسة المسرح العالمي .

ويقع في قسمين تضمن كل منهما مجموعة فصول ففي القسم الاول نقرا ، صانعو المسرح الحديث العشرة، مسرح القسوة ،نموذج اساس للمسرح الملحمي ، حديث عن ممثلة المانية كبيرة ، لويجي بيرانديللو ، برناردشو ، ستانسلافيسكي ، اميل زولا ، وفصول اخرى .

اما في القسم الثاني فنقرأ : نحو رؤية تاريخية شمولية ، اصول الدراما العائلية ، سوسيولوجية الدراما الحديثة ، من مسرح الشعب ، وبعض الملاحظات عن الدراما لدى الشعوب الديمقراطية ، وفصول اخرى .

تنهدات الأمير العربي

احدث اعمال الشاعر شفيق الكمالي ديوانه «تنهدات الامير العربي » منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، رسوم: نوري الراوي وحلمي التوني.

والشاعر احد الاصوات الملتزمة في شعرنا الحديث. وقد نذر قصائده للثورة والامل العربي .

في قصيدته « عراقية كانت الريح يقول :

(دمشق ..
انتهى موسم الياسمين
والفت تلال الندى حملها
كان في غوطة الشـــام
نهر العشق
روى حقول الاساطير شعرا
تنادت على شاطئيه الحداة
انتهى عند نصب الغريين
ماء الفرات
استدارت خيول بني وائل
فانحدرنا عطاشى
وفي قاســيون ..
اجتمعنا على مورد البعث
كنا نثار الطواحين
عدنا الطليعــة
والســـور
والبيرق العربي المرجى ..)

سبق للشاعر الكمالي وان اصدر ديوانين هما : رحيل الامطار ، وهموم مروان وحبيبته الفارعة .

العشق الأزرق

من المغرب وصلنا ديوان مشترك هو « العشق الازرق » للشاعرين محمد فريد الرياحي ومحمد بنعمارة – سلسلة الشروق – مطبعة النهضة – وجدة .

قصائد الشاعر الاول تتوزع ما بين العمودي والحديث . اما قصائد الشاعر الثاني فهي منثورة .

بالنسبة للشاعر الاول الرياحي هذا الديوان اول مساهمته ، اما الشاعر الثاني بنعمارة فقد سبق له وان اصدر ديوانا بعنوان « الشمس والبحر والاحزان » عام ١٩٧٢ .

قبرة الأيام العظمى

وفي المغرب ايضا صدرت مجموعة شعرية بعنوان « قبرة الايام العظمى » للشاعر هناوي احمد – منشورات جمعية رواد القلم – الدار البيضاء .

يمتلك الشاعر تعاطفا مع احداث وهموم عصره ، الا ان القصيدة عنده غالبا ما تأتي مباشرة وخطابية .

الفرات والقانون الدولي

«الفرات والقانون الدولي » كتاب من منشورات وزارة الاعلام للدكتور عز الدين الخيرو .

وهو كتاب قانوني مهم حول نهر الفرات وحق العراق فيه . في القسم الاول متابعة لتاريخ النهر منذ زمن العباسيين ، وفي القسم الثاني يناقش مجموعة مواضيع منها : التنظيم القانوني لاستغلال الانهار الدولية، تعريف النهر الدولي، انواع الانهار الدولية ، ثم يفرد فصلا اخر لوصف الفرات ، منذ العصور القديمة ، مرورا بالعهد العباسي ، ومن ثم العهد العثماني .

اما القسم الاخير فهو عن التنظيم القانوني لاستغلال نهر الفرات .

والكتاب مرجع مهم وقيم ، وقد تضمن ايضا خرائط دقيقة عن الفرات والبلدان التي يمر بها .

النشيد الفقير

احدث الكتب التي صدرت في القاهرة ديوان (النشيد الفقير – عن بابلو نيرودا) للشاعر سمير عبد الباقي ، والديوان باللهجة العامية المصرية – منشورات دار الثقافة الجديدة .

وقد تضمن الديوان « مقدمة تشكيلية » ضمت مجموعة من الرسوم لفنانين مصريين معروفين منهم : اللباد ، جورج ، حجازي ، حجي ، زهدي ، عز الدين نجيب وآخرون .

سبق للشاعر ان اصدر اربعة دواوين هي : اغنيات للايدين السمرة ، كلام من القلب ، غنوة لمصر ، وفي حب مصر .

وفي كل دواوينه المنشورة يدلل الشاعر على وعيه والتزامه بقضايا الجماهير ونضال الانسان العربي في مصر من اجل حياة افضل .

لزوم ما يلزم

احدث الاعمال المنشورة للشاعر المسرحي نجيب سرور ديوان « لزوم ما يلزم » – مطبوعات الشعب – القاهرة – .

في قصائد الديوان ابحار في عوالم ناظم حكمت ،لوركا، المعري ، فولتير ، شوبنهاور ، وغيرهم ، وقد حاول الشاعر ان يعانق الهموم الانسانية الكبيرة التي تعيش في وجدان المبدعين الكبار في تاريخ الانسانية ويصوغها في قصائد لهم وعنهم .

سبق للشاعر وان اصدر اكثر من عشرة كتب موزعة ما بين المسرحية والترجمة والشعر .